ENSAYOS
LITERARIOS
DE LISTA

I. F-E.







ENSAYOS

LITERARIOS Y CRÍTICOS

POR

D. ALBERTO LISTA Y ARAGON.

ENSAYOS
LITERARIOS Y CRÍTICOS

POR

D. ALBERTO LISTA Y ARAGON,

CON UN PRÓLOGO

POR

D. José Joaquin de Mora.

TOMO PRIMERO.

SEVILLA.
CALVO-RUBIO Y COMPAÑIA, EDITORES:
Plaza del Silencio, núm. 23.

1844.

AL LECTOR.

Los Editores de esta obra creen hacer un servicio importante á la Literatura española, reuniendo en ella los fragmentos con que ha favorecido á un periódico de Cádiz, uno de los mas distinguidos escritores de la época presente. Su nombre, respetable por tantos títulos, no hubiera quizás bastado á preservar del olvido, estas excelentes producciones, confiadas á las efímeras pájinas de un diario. Estaba pues indicada la necesidad de colectarlas, y de transmitirlas á la posteridad, que tan eminente lugar reserva á cuanto ha salido de la misma pluma.

Esta publicacion es tanto mas oportuna y necesaria, cuanto que los artículos reunidos en esta coleccion satisfacen dos imperiosas exijencias del tiempo en que vivimos: las reglas y la crítica. Las primeras van cediendo poco á poco su puesto á una soñada inspiracion, con que se creen privilejiados casi todos los que se dedican al cultivo de las letras, y á la composicion literaria. La segunda no existe entre nosotros, y esto por dos razones muy poderosas. Una, porque escaseando el saber, debe necesariamente escasear su ejercicio práctico y activo, que consiste principalmente en el juicio meditado y erudito de las obras del entendimiento: otra, porque la indulgencia debe ser general cuando es general la infraccion, y no es de extrañar que los escritores se muestren entre sí tan benignos, si se considera que todos ellos necesitan de esta benignidad, y á todos se aplica lo que en otro sentido dijo Horacio:

...hanc veniam petimusque damusque vicissim.

En efecto, las letras humanas han llegado á tal abatimiento en nuestro malaventurado pais; tan estragado se halla el gusto público; tan erróneas son las ideas que dominan en materia de mérito literario, y en tanta dejeneracion ha venido á parar el arte de escribir en prosa y verso, que no es dable calcular adonde nos llevará esta decadencia, ni donde se detendrá el influjo que forzosamente ha de ejercer en las otras partes de nuestra civilizacion. Lenguaje sin dignidad, sin propiedad y sin pureza castiza; estilo sin formas determinadas, sin colorido, sin esmero y sin armonía; vulgaridad rastrera y humilde en el concepto y en la expresion; metáforas extravagantes é incoherentes, sacadas por lo comun de asociaciones violentas, ó de tipos exóticos á que no se acomodan nuestros hábitos ni tradiciones; desprecio orgulloso de los modelos consagrados por la admiracion de los siglos; hinchazon en las voces, bajo la cual se quiere ocultar la pobreza de las ideas: tales son las tendencias comunes de la prosa castellana, como la es-

criben en el dia la mayor parte de los que lucen en la escena de la publicidad. A estos mismos defectos se agregan en la Poesía, la introduccion de ritmos inarmónicos, extraños á la índole de nuestro oido poético; la pobreza de los asuntos y conceptos; la alianza monstruosa y profana de ideas sacadas de las rejiones mas altas en que puede penetrar el espíritu, y de pasiones desenfrenadas ó pueriles, y sentimientos culpables ó mezquinos; la pretendida aclimatacion de las ideas y propensiones, características de una época, con la que repugnan los progresos del siglo, y el espíritu de los modelos de la antigüedad, verdadero fundamento de nuestra cultura literaria; por último, la deificacion de la pasion, que ya no se considera en las ficciones poéticas como uno de los elementos destinados á provocar el interes, á revelar los secretos del corazon, á servir de vehículo á documentos saludables y doctrinas consoladoras: sino como un poder irresistible ante el cual enmudecen los deberes mas santos, y los compromisos mas solemnes; como el destino de la tragedia griega, resorte invisible y formidable que precipita al hombre á pesar suyo en el abismo del crímen, y que lo ciega hasta el extremo de hacerle desconocer su reato, y de considerarse como una víctima, cuando no es mas que un perverso; como un juguete del destino, cuando lo es de sus criminales extravíos.

Como si no tubiésemos bastante con esta masa de nulidades y desaciertos para envilecer la literatura que presentó antes al mundo con orgullo los nombres de Cervantes y Leon, otras dos manías nos aquejan, de que á propósito nos hemos abstenido de hablar en la enumeracion que precede, porque, merced á la generalidad con que dominan, tienen derecho á un lugar aparte en el catálogo de nuestras dolencias; una de ellas es la exageracion, producto quizás en parte de la política del siglo, la cual obra en las ideas, engrandeciendo desmesuradamente el mérito de las innovaciones con que hemos reemplazado la carcomida fábrica de la antigua monarquía; y en los hombres, alzando en puestos eminentes, y colmando de distinciones y empleos, á los que, sin el auxilio de las revoluciones, estaban desnados á vegetar oscuramente en el reposo doméstico, ó en modestas y humildes esferas. Del mismo modo, la exajeracion literaria, convierte las trivialidades mas insípidas, en conceptos grandiosos é inmensos, y transforma en hombres de primer órden, los prosistas mas ramplones, y los versificadores mas incorrectos y vulgares. Se escribe y compone en la actualidad bajo el yugo de un culteranismo de pésimo gusto, que ni siquiera es ingenioso y erudito como el de Góngora: fraseologia que no es bastante decente para que se le pueda llamar pomposa, ni bastante intelectual para merecer el nombre de metafísica; sino que desfigura la realidad sin ennoblecerla y priva á la ficcion de una de sus mas nobles prerogativas, forzándola á nivelarse con las deformidades y groserías de la realidad. Los sacudimientos que han dado á la imaginacion los grandes sucesos y las extraordinarias vicisitudes de que hemos sido testigos, han estirado, si es lícito decirlo, sus alcances y su poder, y la han puesto en una irritacion violenta que le hace mirar como lánguido y frio todo lo que no es portentoso y gigantesco. De aqui el abuso que se hace de lo que se llama desacertadamente *interes*: manantial fecundo de impresiones gratas y de goces intensos, cuando lo modifica el saber, y cuando lo enfrena el buen gusto: pero que, emancipado de estos saludables correctivos, llega á ser un torrente desvastador y fangoso, que pervierte los afectos, y transforma la fantasía en receptáculo de vaciedades é inmundicias.

La otra manía á que hemos aludido, es la imitacion, en la que pecamos doblemente, escogiendo malos modelos, y copiándolos sin tino ni laboriosidad. En todos tiempos ha sido el privilegio del genio dejar á la posteridad la herencia de sus producciones, no solo para servir de recreo y admiracion á las generaciones futuras, sino para trazar el sendero por donde transiten los que aspiren á nuevos triunfos.

Mas no se alcanza aquel rango elevado en las categorías de la humanidad, sino por medio de una perfeccion acrisolada por la opinion de los sabios y la veneracion de los pueblos; no sino cuando llega á ser inequívoco, unánime y desinteresado el aplauso; cuando es irresistible la impresion, y cuando la crítica enmudece, como desarmada por la feliz consumacion del plan y el esmerado primor de la ejecucion que lo desempeña.

En el dia, por el contrario, volviendo la espalda á las producciones que han atravesado los siglos, y cuyo mérito ha sancionado la admiracion de los hombres mas ilustres de las generaciones pasadas, se postra alucinada nuestra juventud ante los ídolos que ha fabricado la moda, y que, perecederos como ella, y frájiles como sus caprichos, se hundirán mañana, si ya no se han hundido algunos de ellos, en el olvido, y en la befa de la sátira. En la nacion misma en que estos abortos han salido á luz, no solo vacila la opinion de la mayoría sobre la calificacion que merecen, sino que la reprobacion de los hombres severos y juiciosos les ha señalado el lugar poco honorífico que han de ocupar en el porvenir. Y nosotros deslumbrados por un falso brillo, aturdidos por el clamor de la muchedumbre, tomamos por obras maestras las que no son mas que tentativas aventuradas, y por frutos de una inspiracion verdadera, las que no lo son sino de una ambicion ridícula y de una fantasía desarreglada.

¿Y cómo se imita? Copiando: y copiando con todas las desventajas que nacen de la diferencia de idioma, costumbres y tradiciones, de la precipitacion de un trabajo de jornalero, necesario quizás para satisfacer las exijencias del dia; con todos los inconvenientes de una educacion literaria defectuosa, incompleta y superficial; sin los auxilios de la comparacion entre los modelos escojidos y los que han producido otras razas y otras regiones. Cuadra ajustadamente á estos proletarios de la república literaria la descripcion que hace nuestro gran Vives de algunos escritores de su tiempo: *Decerpunt, surripiunt, inmo, pallam compilant: et ut furti crimen suffugiant, imitari vocant, ut fures furari dicunt amovere, tollere, convacare.* (1)

De tal modo nos hemos acostumbrado á este humillante servilismo, que trascurren los años y se multiplican las publicaciones, sin que se descubra, en lo que hemos querido llamar movimiento literario, una traza de originalidad; un brote espontáneo de ingenio, de imaginacion, un resto de aquella fecundidad admirable, que nos dió tanta nombradía en otros tiempos y que no osaban negarnos los mas encarnizados enemigos de nuestras glorias. Parece que estamos con la pluma en la mano aguardando á ver por donde despuntan los escritores del reino vecino, para apoderarnos inmediatamente del cuadro que trazan, y acomodarlo mal ó bien á nuestras dimensiones; olvidamos que este trabajo mecánico y trivial no pertenece á

(1) *De causis corruptarum artium IV.* 3.

la literatura, y que no tiene derechos al título de literato el que limita sus labores á estas translaciones violentas y apresuradas; olvidamos que la nacionalidad es tan esencial á la literatura como á la política, y que no se abdica en ninguna de aquellas dos regiones, sin deshonra y vilipendio; olvidamos, en fin, el sabio documento de Quintiliano: *nihil crescit sola imitatione* (1) verificado al pié de la letra en el estado presente de las letras españolas, en que lejos de haber crecido los rudimentos de buen gusto y de sana crítica que algunos españoles introdujeron bajo los reinados de Cárlos III y su succesor, los vemos en la actualidad desdeñados, y casi mirados como restos de barbárie y síntomas de imbecilidad, por una generacion extraviada y mestiza.

Estos males son de mas gravedad que la que quizás presentan á la vista de un observador superficial é ignorante: no solo porque, como ha dicho una mujer célebre, *la literatura es la expresion de la sociedad*, por donde podemos calcular la idea que tendrán las otras naciones del grado de nuestra civilizacion si la juzgan por las obras que pone en circulacion nuestra imprenta: sino porque influyen de un modo eficaz y directo, y por medio de asociaciones intelectuales, constantes é irresistibles, en muchas de las condiciones esenciales á la dignidad y á la ventura de los pueblos. La literatura es la atmósfera en que se mueven y de que se alimentan todos los actos exteriores de la inteligencia y de la razon. Viciada ú oscurecida por elementos impuros, esta impureza se comunica necesariamente á todo lo que participa de su accion ó recibe sus impulsos. Asi la vemos perfeccionarse ó corromperse, ampliarse ó restrinjirse, convertirse en órgano ó vehículo de los sentimientos mas nobles y de los pensamientos mas elevados, ó en intérprete de vicios y de sofismas, á medida que los pueblos suben ó bajan en la escala de la riqueza, de la moralidad, del buen gobierno y del órden público. La historia filosófica y literaria del mundo, no es mas que una perpétua confirmacion de estas verdades. Juzguemos si quier de su solidez por nuestra experiencia personal. ¿Qué concepto formaríamos de la ilustracion de un gobierno, cuyos documentos de oficio estubiesen impregnados de incorreccion, oscuridad, redundancia y barbarismo? ¿Sería ese concepto el mismo que arrojan de sí documentos firmados por un Campomanes, un Canning ó un Guizot? ¿Nos figurarémos un sistema de administracion de justicia tan perfecto y tan acorde con los preceptos de la rectitud y de la filosofía, en tribunales aturdidos por alegatos groseros, incultos, redundantes y pueriles, como en aquellos en que resonaban las frases armoniosas de Ciceron? Y aun elevándonos hasta la religion misma, que por cierto no esquiva las flores de las letras humanas, los sermones de Juan de la Cruz y Bossuet ¿no presentan á nuestra imajinacion la congregacion de fieles en que se pronunciaron, algo mas sincera en sus creencias, mas fiel observadora de los preceptos del Evanjelio y mas fervorosa en las prácticas piadosas, que la que alimenta su vida espiritual con sermones, en que el desaliño del estilo rivaliza con la trivialidad de las doctrinas y la torpeza de la diccion, con la insubstancialidad de los documentos?

Descendiendo ahora de la altura en que se colocan aquellos grandes departamentos de la composicion literaria, al género mas asíduamente frecuentado en nuestros dias por la mayoría de lectores, es decir, la literatura lijera y de pura imajina-

(1) *De instit. orat. X. 2.*

cion, doloroso es ciertamente observar el hundimiento en que se ha sumido el ingenio español, que tan esquisitos goces de esta clase ha suministrado al mundo, y que hoy se abandona sin pudor ni remordimiento á un cinismo artístico y moral, cuya probable transcendencia es un asunto inagotable de queja y temor para todos los que aman sinceramente á su patria. Y apartando la vista de una de las dos consideraciones que acabamos de indicar; dejando para trabajos mas sérios y meditados el exámen de las consecuencias de estos deplorables abusos con respecto á los sentimientos religiosos y á las buenas costumbres, y fijándonos exclusivamente en las cualidades exteriores, que comprenden el estilo, la diccion y el lenguaje ¿pueden leerse sin rubor y sin lástima las producciones destinadas al recreo de la juventud y del bello sexo, y que podrian tambien suministrar una distraccion grata en las amarguras de la vejez, y en las fatigas de ocupaciones sérias y de funciones laboriosas? ¿Qué denuncian esas obras sino es la pobreza mental de los que las fabrican, la ignorancia mas completa de la índole del idioma, de los elementos del arte de decir, de la decencia y de la armonía? ¿Qué efecto producen las que logran excitar la atencion, sino es consolidar las equivocadas nociones que prevalecen sobre lo bueno y lo bello en materia artística, alejar al público del sendero por donde han caminado las artes desde que las purificó el genio de Grecia, habituar el corazon y el entendimiento á vivir de alimentos que los estragan y pervierten, y proscribirnos de la sociedad intelectual que forman entre sí las naciones aventajadas, de cuyo comercio recíproco de producciones literarias y científicas nos vemos, hace muchos años, completamente excluidos?

Las causas que nos han conducido á este abajamiento, son notorias á todo el que haya reflexionado sobre las vicisitudes por las que la nacion ha pasado desde los primeros años de este siglo. «La naturaleza, dice Ciceron, no obra por lo comun ostentando una profusion y una mudanza repentina. Cuando obra con empeño, empieza preparando lentamente lo que destina á una larga duracion.» (1) Procediendo en sentido contrario, nosotros hemos emprendido á la vez todas las ramificaciones de la literatura, sin la iniciacion prévia de una enseñanza sólida, metódica, gradual, y fundada en preceptos y en ejemplos. Es incomprensible que en medio de tantos adelantos, y en la fermentacion de innovaciones y mejoras que por todas partes agita la sociedad, hayamos retrocedido en este ramo, del término á que llegaron nuestros predecesores. La explicacion de los autores clásicos, sin la cual el estudio de las humanidades no puede ser mas que una mera rutina, ha desaparecido, hace muchos años de nuestros métodos de enseñanza. Sin embargo, ya desde el siglo XV, esta práctica, universalmente seguida en las naciones extrañas, lo era tambien por los españoles, y en ella sobresalió, dentro y fuera del reino, el ilustre Antonio de Nebrija. «Este gran humanista, dice uno de sus encomiadores, explicó públicamente en la Universidad de Salamanca las obras de los autores de primer órden (*auctorum magnorum libros*). No se rebajó á enseñar las reglas gramaticales, ni los rudimentos del arte.» (2) Sus discípulos adoptaron este mismo sistema, y muy particularmente los que obtubieron cátedras en Alcalá, donde escojian, con especial preferencia, para sus lecciones y comentarios verbales, las obras de Valerio Flaco y Silio Itálico, las

(1) *De Oratore III. 78.*
(2) *Francisci Martini Lusitani, Oratio publica Salmanticæ habita pro Antonio Nebrissensi.*

Filipicas de Ciceron, y la Eneida (1) ¿Cómo será posible adelantar un paso en las bellas letras sin un conocimiento profundo de la antigüedad, sin la análisis filosófica y meditada de las producciones que la representan, y nos la han transmitido? Mientras nuestra cultura continúe siendo, como lo ha sido desde su orígen, y lo es en los tiempos presentes, un reflejo de Grecia y Roma, ó retrocedemos hacia la barbarie de las naciones que extinguieron aquellas dos grandes lumbreras, ó tenemos que identificarnos en lo posible con el espiritu y la índole del idioma, las leyes, las instituciones y la historia de los que nos abrieron el mundo de la intelijencia. Asi es que en todo tiempo, y en toda nacion civilizada, se ha trazado una ancha línea divisoria entre el hombre de ingenio y el literato; entre las dotes naturales, por eminentes que sean, abandonadas á su propio impulso, y confiadas á su direccion espontánea, y las que han recibido el saludable freno de la disciplina y del aprendizage. «Los mas espléndidos diamantes, dice un profundo escritor inglés, no brillan sino despues de pulidos: asi en el hombre, que sale indómito de manos de la naturaleza, las cualidades mas felices y mas nobles se deterioran y degeneran, si la mente no llega á doblarse al molde de las reglas y de las doctrinas. En las personas que han llegado á la virilidad, sin aquel preparativo, todas las disposiciones, que en otras circunstancias habrian llegado á ser dotes sobresalientes, se hallan oscurecidas y eclipsadas. Los relámpagos que salen de sus pensamientos descubren una grandeza irregular y desproporcionada; los esfuerzos de su razon, una energía descarriada, y un poder viciado y torcido. Si algo noble y elevado se columbra en su estructura intelectual, pronto se echa de ver un no sé qué de incertidumbre, de desigualdad, de desentono, que está muy lejos de ser lo que en el idioma de las artes se llama natural, ingénuo y sencillo. La naturaleza es sin duda una gran maestra: pero si lo que es natural no se cultiva y modifica, necesariamente degenera en brutal y salvage. Abandonado á sí mismo, el suelo mas fértil produce plantas maléficas y espinosas: la mano inteligente y laboriosa del hombre es la que sabe aplicar aquellos jugos nutritivos, al crecimiento de frutos preciosos y saludables.»

Harta estrañeza producirán estas verdades en los que estan en posesion del puesto de escritores públicos, admirados quizás ellos mismos de la facilidad con que han ascendido á una categoría por todos títulos respetable; que ha costado penosos sudores y largos preparativos á tantos hombres de talento real y de conciencia recta, y que ellos han conseguido, como dice el ya citado Luis Vives de ciertos escritores de su tiempo, tomando de los estudios lo estrictamente necesario para llegar en brevísimo tiempo al fin que se proponen: *ad adipiscendum præstitutum animo finem intenti, id solum de studiis desumunt, per quod brevissime, quo intendunt, perveniant*; (2) como si las letras pudieran prestarse á servir puramente de labor mercenaria ó de medios de satisfacer una vanidad pueril; como si no pudiera refrenarse el prurito de escribir á todo trance, en todo tiempo, sin conocimientos madurados por el estudio, por la experiencia y por la meditacion; como si el arte de escribir no fuera una de las adquisiciones mas dificiles y espinosas de cuantas enriquecen el entendimiento, bastante por sí sola á ocupar muchos años de práctica, ejercicio

---

(1) Léense estos pormenores y otros muy interesantes sobre este mismo asunto, en la Epístola dedicatoria de la edicion de los Argonautas de Valerio Flaco, por Lorenzo Balbo á D. Pedro de Lerma.
(2) *De causis corrupt. art. I.* 8.

y ensayo, aun en los que los emprenden ámpliamente provistos de teoría y de lectura.

Tiempo es ya de reparar el daño, quizás inevitable, que nos han hecho las revueltas y trastornos de que tan fecundas han sido las eras que hemos alcanzado, y de restituir á las obras del ingenio la nobleza y dignidad á que son tan acreedoras por los resultados que están destinadas á producir, por el carácter que dan á la sociedad en que se publican, y por las prerogativas singulares de las facultades y aptitudes que se emplean en su elaboracion. Mas esta regeneracion tan deseada por los verdaderos amantes del saber, no puede ser obra de un esfuerzo repentino, ni de una resolucion enérjica y perentoria. El gobierno mismo, á quien toca promover y conservar la ilustracion pública, y entre cuyos deberes ocupa un lugar importante la direccion y el arreglo de la enseñanza, solo tiene á sus alcances los medios de disponer desde lejos los instrumentos con que se han de propagar algun dia ideas mas acertadas y principios mas sanos que las pequeñeces y fruslerías que hoy usurpan entre nosotros el nombre y las funciones de la Literatura. Á quien corresponde repeler esta invasion corruptora, es á la opinion; y como quien la vicia es el alimento que diariamente se le ofrece, el arbitrio mas eficaz para reformarla, debe sin duda ser el suministrarle en su lugar, otro de mas sazonado condimento, y de cualidades mas seguras y salutíferas. Muy apropósito vienen, para el logro de estos fines, los Ensayos que se han reunido en los presentes volúmenes. Prescindiendo del estilo en que están escritos, que por sí solo es una leccion práctica de correcta elocucion, pureza, elegancia y armonía, sus asuntos abrazan muchas de las mas importantes cuestiones de la Literatura didáctica y de la crítica. Fiel á las doctrinas mas sólidas y á las nociones de buen gusto mas acrisoladas, el autor, representante de una época que dejará trazas luminosas en la historia literaria de España, no ha doblado la cabeza á los deleznables ídolos que ha entronizado la moda; y lejos de ceder al torrente que nos arrebata, opone á sus estragos los principios eternos de lo bueno y de lo bello, fortificados con el apoyo de la filosofía y con las lecciones de la experiencia, y afianzados en sus propios aciertos como poeta, como maestro y como escritor.

Estas son las consideraciones que han movido á los Editores, á emprender la presente publicacion: y si, como tales, abrigan el deseo y la esperanza de una acojida correspondiente á su mérito, como españoles y como aficionados á todo lo que eleva el espíritu, perfecciona el ingenio y rectifica el gusto, aconsejan á la juventud estudiosa la frecuente lectura de unas pájinas, en que hallará, cuando menos, copiosos impulsos que la inciten á caminar por la senda en cuyo término ha conseguido el autor su bien merecida fama, y el aprecio con que la opinion galardona sus trabajos.



DE LA IMPORTANCIA

DEL

ESTUDIO FILOSÓFICO DE LAS HUMANIDADES.

El *Guadalhorce*, periódico literario de Málaga, en un articulo escelente y escrito con mucha filosofía, cuyo título es *El Culteranismo*, despues de hacer el merecido elogio del genio poético de Góngora en sus buenas composiciones, le proclama por gefe de la secta de los culteranos, y añade: «es dificil esplicar cómo un poeta en cuyas primeras obras se admiran los rasgos de un genio superior, la belleza en la espresion, la exactitud en las proporciones, y todas las cualidades necesarias para ser colocado, si no en el primer lugar, á lo menos al nivel de los mas distinguidos nombres que han ennoblecido nuestro Parnaso, pudo caer en tales estravagancias, y olvidar tan ingratamente aquellos mismos principios que le ofrecieron tantos triunfos y tanta gloria.»

En efecto, tiene sobrada razon el periódico que citamos. No hay dos escritores mas distantes entre sí que el Góngora de las *Soledades* y el de algunos romances, sonetos y letrillas. Son el mediodia en todo su esplendor, y la noche mas oscura. Sin embargo, nosotros emprendemos buscar la esplicacion de este y otros fenómenos literarios de la misma especie, problemas que el autor del artículo ha abandonado, por no ser de propósito, á los que quieran resolverlo.

El siglo XVI produjo no solo grandes genios en todos los ramos de la literatura, sino tambien grandes humanistas; pero muy pocos filósofos. El Tostado, Nebrija, Simon Abril, Arias Montano, y en general todos los que escribieron en aquella gloriosa época sobre gramática, retórica y poesía, lo hicieron copiando á Aristóteles, Horacio, Ciceron y Quintiliano, sin elevarse al principio filosófico de donde se derivaba la mayor parte de las reglas que promulgaron aquellos insignes lejisladores de las bellas letras; y no es estraño que pareciese incontestable en ellas el imperio de la autoridad, cuando lo era en los mismos estudios filosóficos. Fue conocida, pues, la belleza por instinto é inspiracion, no por exámen ni raciocinio. Se sabia el arte, pero no la ciencia de la poesía.

Es verdad que al siglo del genio sucede comunmente el de la filosofía; pero esto era imposible en España. Nuestras instituciones severas se oponian á la propagacion del espíritu filosófico y de exámen. Sacrificóse al deseo de conservar la pureza de la fe toda esperanza de progreso intelectual. Temiéronse, y no sin razon, todos los infortunios sociales que eran consecuencia en otros paises del desprecio de la autoridad, y se dió á esta una grande fuerza legal hasta sobre el pensamiento. Esta facultad activa del alma quedó casi sin ejercicio, y no tuvimos despues de la época del genio sino los delirios del genio estraviado.

En cuanto á las bellas artes puede decirse que no han comenzado á estudiarse filosóficamente sino á fines del reinado de Luis XIV. El exámen y análisis de la belleza, el instinto poético convertido en idea, las armonías del mundo físico é intelectual con el corazon y la fantasía del hombre, la deduccion, en fin, de las reglas artísticas, de estas importantes discusiones, son cosas desconocidas hasta la época que hemos señalado. Asi es que, mas ó menos, se observa estraviado ó debilitado el genio despues de los intérvalos brillantes de su gloria. Las musas griegas casi enmudecieron despues del reinado de Alejandro. La poesía y elocuencia latina se corrompieron despues de Augusto, y hasta el idioma perdió su majestad y gallardía. Las novedades injeniosas de Marini sucedieron en Italia á los nobles acentos del Tasso. Y nosotros ¿no vemos al lado de los grandes monumentos de nuestra arquitectura, los ridículos delirios del churriguerismo con poca diferencia de tiempos? No hay remedio: el genio se estravia, si no se ve auxiliado por el estudio filosófico de las artes.

Y asi debe suceder. El genio no se plega fácilmente á la autoridad; solo reconoce y recibe el yugo de la razon. Si este no le es conocido, ni Aristóteles ni Horacio le impedirán abrirse sendas inusitadas, aunque terminen en horrendos precipicios. Quiere ser orijinal; quiere alhagar con novedades; quiere manifestar su independencia y su atrevimiento, y nada respeta, sino á la razon cuando la puede conocer. ¿Por qué ha sido tan difícil en Francia sustituir á las ideas del buen gusto los delirios de la escuela moderna? ¿Por qué el triunfo de esta ha sido tan efímero? Por los grandes escritores que en aquella nacion trataron filosóficamente la poesía: por los Batteux, los André, los Marmontel, los Laharpe. Basta leerlos de nuevo para que la razon recobre sus derechos, y para convencerse de que la belleza es independiente de los caprichos de la moda y de la animosidad de los partidos políticos.

Lope de Vega fue la primera víctima de la falta de buenos estudios de humanidades en España. A haberlos conocido, jamás hubieran mirado ni él ni sus contemporáneos como un gran mérito su inesplicable facilidad en hacer versos, ni el inmenso número de los que publicó: jamás hubiera dado á luz sin corregirlas tantas composiciones, plagadas frecuentemente de prosaismo, de erudicion indijesta y de pensamientos falsos ó pueriles.

El artículo que hemos citado cree que la costumbre de escribir prosa en verso, introducida por Lope y aplaudida por sus contemporáneos, indignó el genio superior de Góngora, y le movió á dirijirse al estremo opuesto. Nosotros somos de la misma opinion. Huyendo de la trivialidad cayó en la afectacion; y fue por desconocer los límites que el arte impone á la elocucion poética; por ignorar la diferencia que hay de la nobleza á la oscuridad del estilo; porque no se habia aun discutido ni deducido de sus verdaderos principios la union de la sencillez con la sublimidad, de la sobriedad en los adornos con la riqueza, del uso de los tropos con la claridad.

Lo mismo podemos decir de Quevedo, que aumentó los vicios de nuestra poesía, ya suficientemente corrompida, con el gusto de los equívocos y de los juegos de palabras que introdujo. Apoderóse de los genios españoles el furor de mostrar sutilezas; y nada se dijo sino de una manera ingeniosa, desconociendo la máxima filosófica, tan sabida ya, de que el mayor esfuerzo del arte es ocultar el arte mismo.

La poesía castellana, abrumada de tantos delirios, llegó casi moribunda hasta la mitad del siglo pasado; el gongorismo, la cultalatiniparla, los equívocos y los conceptillos fueron entregados al desprecio que merecian; pero se verificó una reaccion lamentable. En odio de aquellos vicios se volvió á la trivialidad, que con el nombre de sencillez resucitó é hizo de moda D. Tomás Iriarte. Cometióse ademas una injus-

ticia; fueron mirados con desden y se condenaron casi todos los autores de nuestro teatro, ¿por qué? porque se creyó que la esencia del drama consiste en la verosimilitud *material*; error producido por la falta de buenos estudios; error en sentido contrario, pero que tiene el mismo oríjen, del que ahora cometen muchos, adoptando los aspavientos, y hasta la inmoralidad del drama de nuestros dias.

Tantos y tan lamentables errores se podrian evitar propagando los verdaderos elementos de la ciencia poética. Fúndase, como todas las que pertenecen al hombre, sobre un sentimiento universal. Consérvese puro este sentimiento, y no se pierda nunca de vista en todos los preceptos y reglas, y no se escribirá el *Arte de injenios* de Gracian, ni el *Arte poética* de Rengifo; ni se buscará lo sublime en lo oscuro, ni en la lengua francesa las inspiraciones de la poesía española.

DE LOS SENTIMIENTOS HUMANOS.

ARTÍCULO I.

UNA de las mas espléndidas demostraciones de la existencia de Dios es la admirable correspondencia que se observa entre los sentimientos, deseos y necesidades del hombre, y las leyes del mundo físico, moral é intelectual. Es imposible que hubiera esta correspondencia, esta relacion íntima entre necesidades y deseos por una parte, y por otra facultades y objetos estraordinarios destinados á satisfacerlos, á no existir una inteligencia suprema que estableció aquellas relaciones y armonías. El que dotó al hombre de la vista, le cercó tambien de una esfera de luz, sin la cual fueran inútiles los ojos. El que puso el oido en la cabeza humana, creó tambien el aire, vehículo de los sonidos. Un mismo entendimiento soberano fue el que escitó el hambre en el estómago del niño reciennacido, y abrió las fuentes del primer alimento en los pechos de su madre. Este exámen, que podriamos estender á todas las necesidades físicas y materiales del hombre, prueba que sin una providencia que hubiese adaptado á cada instinto los medios de satisfacerlo, seria imposible la existencia del universo.

El mismo razonamiento puede hacerse con respecto á los sentimientos de una clase mas elevada. No hay ningun deseo moral de los que son innatos y generales y no pertenecen á la clase de facticios y creados por la sociedad, que no tenga facultad y objeto que lo satisfaga. Dígalo el sentimiento del amor, considerado asi física como moralmente: dígalo el de la amistad, mas puro, mas desinteresado, mas noble: dígalo el de la curiosidad, para cuya satisfaccion se han concedido al hombre las facultades de abstraer y analizar: dígalo en fin el sentimiento social, impreso igualmente en todos los hombres, y que se satisface cercenando una parte de la libertad natural, para hacer mas agradable y fructífera la que se conserva en el órden civil, bien como se podan en un árbol algunas ramas y se asegura asi en las guias el fruto mas abundante y sazonado.

De estas consideraciones se deduce por legítima analojia que el sentimiento religioso, tan innato y general como los otros ya citados, ha de corresponder como ellos

á un objeto fuera de nosotros que lo satisfaga; y pues los hombres sienten la necesidad de que exista una divinidad, indudablemente existe Dios. Esta prueba, que los moralistas y teólogos deberán desenvolver mas estensamente, pero que nosotros no hacemos mas que indicar, por no ser ese nuestro propósito en este artículo, no ha sido hasta ahora esplicada con el rigor demostrativo que merece. Tertuliano la indica, pero con la concision rígida y nerviosa de su estilo, y Lactancio Firmiano la amplifica mas bien que la demuestra, porque era mas retórico que filósofo.

Pero ella misma nos servirá de ejemplo para conocer mejor la economía de los sentimientos humanos, que es ahora nuestro principal objeto, y al mismo tiempo desvanecerá una objecion que puede hacérsele; objecion que ya satisfizo sin responderla el elocuente Tulio, cuando dijo que no hay nacion que no sepa que hay Dios, aunque ignore cuál conviene adorar.

Es indudable la generalidad del sentimiento que eleva á Dios el corazon humano; pues para aniquilar su influjo se necesita un gran trabajo intelectual, que pervierta el entendimiento con sofisterías, ó una continua série de malas acciones, que corrompan el corazon, y á veces uno y otro; y aun asi es corto, cortísimo, quizá cero el número de los hombres íntimamente persuadidos de la no existencia del Ser Supremo. Algunos la niegan por orgullo ó despecho, mas no por eso dejan de creerla. Otros dudan, y creen satisfacer á su conciencia, permaneciendo en esta duda, que no es tan fácil como necesario deponer. Pero estas escepciones y anomalías nada prueban contra la universalidad del sentimiento. Lo que todos los hombres sienten, sin necesidad de esfuerzos de raciocinio, de estudios de conocimientos, de vicios ní de virtudes; lo que todos conocen y espresan naturalmente, ignorantes y sabios, desde el gañan hasta el rey, en todos los paises, en todas las regiones del universo y en todas las épocas de la historia, sea cual fuere el grado de su civilizacion ó de su barbarie, eso es lo que nosotros creemos *sentimiento innato y general*, y tan general é innato es el sentimiento religioso como el de la propia conservacion. Si nada prueban contra este los suicidas, ménos probará contra aquel el corto número de los que son ó se llaman ateos.

Pues ¿cómo es, dirán algunos, que siendo universal el sentimiento religioso, no lo es el conocimiento del verdadero Dios, á quien debe dirijirse? Por la misma razon que un hombre ama muchas veces á una persona indigna de su cariño; por la misma razon que se equivoca frecuentemente en los medios de su felicidad. El instinto es cierto y seguro en el hombre, como en los demas animales; pero la razon que dirije al primero, está sujeta al error; mucho mas cuando la ofuscan otras pasiones ú otros sentimientos del corazon humano. Asi dice muy bien Ciceron: que todas las naciones reconocen la divinidad por instinto, aunque su razon no alcance á distinguir cuál es el verdadero Dios. Tratemos de esplicar este fenómeno de la certeza del sentimiento reunida á la falibilidad del raciocinio.

Los instintos son anteriores en el hombre á las ideas; para el ejercicio de los primeros, basta *sentir*; para adquirir las segundas, es necesaria la análisis. Ahora bien, el instinto guia con seguridad al objeto, y como inspirado por la naturaleza no puede engañar; pero la análisis puede hacerse bien ó mal: en el primer caso perfecciona el sentimiento; en el segundo lo falsea y desnaturaliza. Esto se ve claramente en el ejemplo que nos hemos propuesto. No se necesitan grandes esfuerzos de raciocinio para ligar á la idea del ser independiente (que es la primera que tenemos de Dios) la de su unidad, omnipotencia, libertad y bondad. Y sin embargo, ¡qué absurdos tan horrendos se han creido de la divinidad! Se la ha supuesto dividida en los grandes señores del Olimpo como la soberanía en réjimen feudal: se la ha aplacado con víctimas humanas: se han quemado en sus aras los niños por las manos mismas de sus padres: se ha limitado su poder á determinadas partes del universo: se les ha sometido á la ley del destino, que en este caso venia á ser el verdadero Dios; en fin, se les han atribuido todos los vicios y maldades humanas. No hablemos de la apoteosis del cocodilo, del puerro, de la cebolla y de tantos otros dioses como criaba el Egipto en sus huertos. ¿De dónde procedieron las estravagancias de la superstición ó los furores del fanatismo; de dónde en fin tantos errores, que hicieron dudar á Plutarco si eran mas vilipendiosas para la deidad las falsas creencias que el ateismo? No de otra causa sino de análisis mal hechas. El sentimiento era recto; pero fueron mal elegidos los

objetos del culto, y Lucrecio se engañó mucho cuando atribuyó al primero lo que solo fué efecto de los estravíos de la razon en el célebre impio verso:

«Tantum religio potuit suadere malorum.»
«*tamaños males persuadió á los hombres*
la religion.»

«¿Porqué, pues, se nos preguntará, ha querido la naturaleza que ademas del instinto seguro, tuviesemos por guia la razon falible?» Esto es lo mismo que preguntarnos porqué *el hombre es libre.* El instinto ciego nos dirijiria bien, pero sin mérito ó demérito de parte nuestra. La Providencia ha querido que nuestra felicidad dependiese de nosotros; y esto no podia ser sin libertad, deliberacion é inteligencia. Nosotros no indagamos sus motivos: nos basta conocer el hecho, aunque no dejarémos de decir de paso que toda la dignidad del hombre, toda su superioridad sobre los demas seres que percibimos en el universo, está fundada en su razon y en su conciencia.

Siendo, pues, un hecho indudable la existencia de los sentimientos y la de la razon, conviene ahora examinar la economía respectiva de estos dos poderosos agentes.

ARTÍCULO II.

ENTRAMOS ahora en la cuestion mas dificil y espinosa de toda la Psicologia, cual es la de *la conversion de los sentimientos en ideas*; ó lo que es lo mismo, del empleo de las operaciones de la análisis en el mecanismo del instinto.

Para darnos mejor á entender, usarémos de un ejemplo tomado de un sentimiento natural y primitivo, cual es el del hambre. El niño reciennacido siente la necesidad de alimentarse, y la siente enérgicamente; pero ni tiene idea de ella, ni del objeto, ni de los medios de satisfacerla. Es claro que si no se le pusiese junto á los labios el alimento, creceria á cada instante su suplicio; pero *sentiria* solamente, no *conoceria.* ¿Se satisface su necesidad? Queda contento hasta que sienta de nuevo el mismo estímulo. Cuando el hambre le aqueja, llora; cuando está harto, no piensa en el porvenir. Sus lágrimas y quejidos en el primer caso, son el medio de que se vale la naturaleza para espresar el dolor de una necesidad no satisfecha: su imprevision en el segundo manifiesta que no tiene idea de cuanto pasa por él: no sabe qué es hambre, ni qué es alimento, ni qué son lágrimas, ni qué es dolor. El instinto se desenvuelve, el entendimiento yace todavía dormido.

¿Cuándo comienza á despertar? Cuando ya puede distinguir las diferentes partes que le sirven para nutrirse, los labios, la lengua, el paladar, y las cualidades sensibles del ama que le cria y del alimento que recibe. Entónces empieza á adquirir ideas muy importantes para él, individuales, es verdad, pues aun no tiene voces con qué espresarlas; pero de las cuales se da cuenta á sí mismo. Entonces ya distingue el seno que lo nutre, de los demas objetos; distingue al ama de las demas personas, la ruega con sus gritos; ama sus caricias como precursoras del alivio que va á tener su necesidad. La accion del instinto va cesando, y empieza la de la intelijencia; ó por mejor decir, la razon perfecciona el instinto.

Cuando se le desteta, y se le ofrecen nuevos alimentos, se estiende notablemente la esfera de sus ideas, y á favor del lenguaje de accion y del oral, se generalizan sus concepciones, y son mas complicadas las análisis. Si las hace bien, es premiado con el placer de alimentarse sabrosamente; si mal, castigado con el dolor de comer una cosa desagradable y desabrida, ó de quedarse con su hambre.

El momento preciso que separa las operaciones del instinto de las de la análisis es aquel en que puede ya el niño darse cuenta á sí mismo de sus estudios y descubrimientos; ó lo que es lo mismo, en que tiene *conciencia* de su accion intelectual.

Pero para tener conciencia es preciso que analice y distinga los objetos y las cualidades de ellos que han de saciar su necesidad.

Conforme va creciendo en edad, van tomando mas generalidad y fuerza las ideas relativas á este instinto; su prevision se ha ido aumentando por grados; y ya hombre, solicita satisfacer esta nueva necesidad con tal ahinco, que en algunos llega á convertirse su solicitud en el triste tormento de la avaricia; aprende el dogma del réjimen para que no se convierta en daño del cuerpo el alimento destinado á la reposicion: sabe distinguir los que son sanos y nutritivos de los débiles ó perniciosos: en fin, si adquiere principios de anatomía y medicina, conoce cuanto se sabe hasta ahora en el admirable fenómeno de la nutricion.

Establezcamos, pues, como un principio cierto que *los instintos del hombre se llegan á convertir en ideas* en virtud de repetidas análisis hechas sobre los objetos á que se dirijen, y que esta conversion comienza á verificarse cuando el hombre puede ya darse cuenta á sí mismo de sus meditaciones sobre la materia; porque no hay idea sin análisis anterior, ni análisis sin atencion.

Algunos podrán decir que describiendo el sentimiento que primeramente se desenvuelve en el hombre, hemos descrito á nuestro placer la historia del alma en una edad de la cual nadie se acuerda. Pero lo mismo acontece con otro instinto que es desconocido hasta que comienza la juventud; y si hemos citado con preferencia el primero, es porque puede describirse con menos peligro.

Obsérvese que la atencion que presta el alma á los objetos, y el estudio que hace de ellos, se debe en la primera edad de la vida á los deseos escitados por la necesidad; pero no tarda mucho en desenvolverse el sentimiento de la *curiosidad*, que es uno de los mas activos, y que convierte en placeres los afanes del trabajo intelectual.

La misma análisis que hemos hecho acerca de un instinto material, puede estenderse á los morales; bien que estos se desenvuelven mas tarde y con menos rapidez, porque el primer cuidado de la naturaleza es desenvolver el hombre físico, que ha de servir de instrumento al intelectual.

El instinto de *la amistad* es innato en el hombre, y todos pueden acordarse de aquella feliz época de la vida en que elijió entre sus compañeros de niñez á alguno que fuese el confidente de sus breves penas, de sus bulliciosos placeres, de sus ideas y sentimientos infantiles. Obsérvese que las amistades contraidas en la primera edad son mas firmes y duraderas; señal de que la simpatía, sentimiento ciego, dirije al hombre con mas seguridad que el raciocinio en una edad mas avanzada. Pero el niño tiene un amigo antes de que sepa lo que es amistad, antes de conocer las prendas que deben examinarse para elejirlo, antes de considerar las obligaciones que se contraen por este vínculo sagrado. Todo esto se aprende despues en virtud de análisis, raciocinios y esperiencias.

El hombre tiene el sentimiento innato de su independencia, al cual están unidos los de amor, gratitud y veneracion á las personas de quienes depende y que le hacen bien. Este es el gérmen del sentimiento relijioso, que solo empieza á desenvolverse cuando la dependencia sucesiva de su nodriza, de sus padres y de los demas hombres le obliga á reconocer un Ser independiente; del cual dependen todos los demas. Pero desde este punto hasta la idea de Dios y de sus atributos, hay una escala inmensa de raciocinios que recorrer; y esta escala se hace mucho mayor cuando ha de elejirse entre todas las creencias la única que tiene los caractéres evidentes de la verdad.

Se ve, pues, que los instintos materiales, y despues los morales, son impulsos innatos que nos guian á los objetos que han de satisfacerlos: que estos impulsos, ciegos como los de los animales, hasta que el hombre adquiere la conciencia de sus actos, y unidos con el dolor, con el placer y con la imprevision, nos inclinan sin embargo á estudiar nuestras facultades intelectuales y físicas, y á examinar los objetos de nuestras necesidades y el modo de satisfacerlas: que en virtud de repetidas análisis logramos aplicar la razon al sentimiento, y á convertirlo en idea: y en fin, que de estas ideas, diversamente combinadas, resultan las teorías y las ciencias. Asi se han formado la Teolojía, la Moral, la Política, la Química, las Matemáticas etc. Todas sin escepcion han nacido de una necesidad, de un impulso dado para satisfa-

cerla, y del trabajo de la intelijencia ejercido igualmente sobre los sentimientos, las facultades y las ideas.

Lo que sucede al hombre individualmente, sucede tambien á las naciones. ¿Por qué los ejipcios fueron los primeros entre todos los pueblos de la antigüedad en cultivar la Geometría? Porque les era preciso restablecer anualmente los lindes de las heredades, derribados por las inundaciones del Nilo. La corta estension de su terreno obligó á los fenicios á adelantarse á las demas naciones en la navegacion; asi como el cielo despejado de Caldea convidó á sus habitantes al estudio de la Astronomía. ¿Por qué las naciones del norte son, generalmente hablando, mas hábiles que las del mediodia en las artes mecánicas, y las meridionales las esceden en las que se refieren á la poesía? El primer fenómeno se esplica por la necesidad de suplir, bajo un cielo nebuloso y desapacible, con los placeres facticios de la sociedad, los que niega ingrata la naturaleza; y el segundo por el corto número de necesidades de los habitantes de los paises cálidos, y aun por la misma neglijencia, hija del escesivo calor y de la sobriedad que los inclina á buscar en su fantasía una nueva clase de placeres.

Diremos tambien de paso que en nuestro entender la gran cuestion filosófica movida en el dia entre los que se llaman impropiamente *sensualistas* y *espiritualistas*, pudiera recibir mucha luz de la teoría que acabamos de esponer. Locke, Condillac, Destutt Tracy y Laromiguière han esplicado con mucha sagacidad, aunque con una nomenclatura bastarda y espuesta al error, los fenómenos de la intelijencia, y han formado la ciencia de la Ideolojía. Pero ¿se conoce con ella todo el hombre? No. Resta la esplicacion de los sentimientos innatos. Las facultades de *atender*, *abstraer y analizar* bastan para conocer el oríjen de las ideas; pero ¿por dónde conocerémos el de los instintos que les son anteriores? ¿Pueden estos reducirse á un impulso ó potencia primitiva como el sistema planetario? ¿Cómo obran? ¿Cuál es la esfera de accion de cada uno, y qué modificaciones reciben unos de otros? Cuestiones son estas que no pertenecen á la Ideolojía, y dejan un vastísimo campo abierto á las indagaciones de los psicólogos.

ARTÍCULO III.

> Format enim natura prius nos intus ad omnem
> Fortunarum habitum....
> Post effert animi motus interprete lingua.
> HORAC.

Lo que dice el gran filósofo Horacio de los afectos humanos, sentidos primero y despues espresados, debe entenderse tambien de todos los sentimientos que obran sobre el alma antes que el hombre pueda someterlos al raciocinio, que es el lenguaje del entendimiento; pues analiza como el oral, y frecuentemente hace uso de este para dirijir mejor su análisis.

Hemos dado á esta teoría toda la estension y claridad de que es susceptible en los dos artículos anteriores. Ahora tratamos de aplicarla al *sentimiento poético*, esto es, de lo bello y de lo sublime, tan innato en nuestra alma como los demas que hemos examinado. Es claro que el hombre ha recibido numerosas impresiones que le agradan ó exaltan mucho antes de ser capaz de esplicarlas; y en algunos no llega nunca este caso. Se contentan con gozar sin someter al raciocinio sus placeres, ya porque no han recibido la instruccion conveniente, ya por no haberse aprovechado de ella.

Mas no admite duda que este sentimiento es capaz de educacion como todos los

demas; sufre la ley del análisis, puede ser bien ó mal dirijido; admite perfeccion ó degradacion. *Se convierte, pues, en idea*, y de ella resulta una ciencia y un arte.

Este sentimiento no comienza á desenvolverse hasta que el hombre toca ya los confines de la adolescencia. A la verdad, ha recibido antes impresiones de los objetos sublimes y bellos: su imajinacion ha creado fantasmas, semejantes á las cosas que mas la han alhagado; pero estas imájenes y aquellas impresiones tienen todavía mucho de *sensual*: aun los afectos del corazon no han purificado la mezcla material de las primeras sensaciones de la niñez; solo cuando el jóven empieza á sentir un encanto indefinible, y que no puede referir á ninguno de sus sentidos, sino que penetra toda su existencia y se fija en su fantasía, al contemplar las bellezas de la naturaleza y del arte; solo entonces se despierta en él el instinto poético. Y observemos que los objetos bellos hacen mas impresion á los principios que los sublimes: parece que el alma es mas sensible á la regularidad, á la variedad, al colorido, que á los movimientos enérjicos y desordenados, que escitan ideas de sublimidad, las cuales no consiguen dominar el alma hasta que la imajinacion es ya bastante fuerte para sentirlas, comprenderlas y elevarse con ellas á las rejiones celestiales. El sentimiento de lo sublime es lo mas apartado que hay en el hombre de lo material y terrestre. Es, por decirlo asi, el otro polo de su existencia.

El corazon y la fantasía, cuando han adquirido este nuevo elemento de vida, se entregan casi esclusivamente al placer de disfrutarlo. ¿Quién podrá espresar las sensaciones vagas y misteriosas, que esperimenta el alma del jóven al contemplar el espectáculo variado del campo en una hermosa mañana de primavera ó en una tarde apacible del otoño, al ver el curso eterno de los rios, los diversos juegos de las fuentes y arroyuelos, los matices de las flores que entapizan el prado, ó bien los corpulentos árboles, que descuellan cargadas sus ramas del sabroso fruto?

Mas si ostenta naturaleza sus escenas sublimes; si el rayo rompe el seno á la nube, ó el mar embravecido pugna por superar el freno de blanda arena que el Hacedor le impuso; si el espectáculo magnífico y callado del firmamento brilla con sus innumerables estrellas, que son otras tantas columnas luminosas, que guian la vista en el camino de la inmensidad; si desvanece toda esta pompa la luz del astro del dia, mil veces mas hermoso y sublime que todo el firmamento, para dejar despues un resplandor templado y apacible en el disco arjentado de la luna, las emociones, sin dejar de ser agradables, toman un carácter nuevo de dignidad. El alma se eleva sobre la altura de esos cielos: el pensamiento vuela mas allá de esos astros y de esos espacios: siente la dignidad de su ser, al cual no pueden encadenar ni la tierra, ni el giro del sol, ni los límites impuestos por el Señor á la creacion entera.

Las artes reproducen á su vista estas bellezas, y se goza en su representacion. En fin, el mundo moral se abre á su fantasía, y sus emociones son entonces mas severas, pero mas agradables; porque siente su importancia; porque estan en armonía con el sentimiento de la virtud ya desenvuelto en su alma.

Si el hombre, al ver el espectáculo de la naturaleza física y moral, no hiciese mas que *sentir impresiones y gozarlas ó reproducirlas* por instinto, no habria ciencia que formase el gusto; no habria arte que dirijiese el genio; y eso es cabalmente lo que pretenden los caudillos de la actual escuela romántica, que lo dan todo á la sensacion ó al impulso, y nada á la razon.

Pero la naturaleza humana es constante siempre y conforme consigo misma. Asi como el sentimiento moral desenvuelto y estudiado dió orijen á la ciencia de las costumbres, asi el instinto poético, bien examinado, lo dió á la ciencia de las humanidades. No creemos que el hombre sienta una emocion, sea la que fuere, por mucho tiempo, sin pedirse cuenta á sí mismo de ella, de su causa, de sus modificaciones, de la esencia y accidentes de los objetos que la causan: no creemos que nuestra alma se contente con *gozar*; necesita ademas *conocer*.

Por esa razon no aceptamos las definiciones que Hugo Blair da *á lo bello* y *á lo sublime*: no hace mas que tomarlas de los efectos que causan en nosotros; ó lo que es lo mismo, asigna el hecho, y le da un nombre. Esto no basta para satisfacer la curiosidad. El hombre quiere siempre hallar la razon suficiente, que justifique los movimientos de su corazon y de su fantasía. Decir que *es bello lo que agrada á nuestra ima-*

jinacion, y que *es sublime lo que eleva nuestra alma*, es esponer á uno y otra á corromper sus sensaciones, á complacerse con lo deforme como si fuera bello, y á entusiasmarse con lo bajo y ridículo como sí fuera sublime.

El hombre empezó, pues, á examinar las formas de los objetos que producen en él las dos impresiones de belleza y de sublimidad, y no le fue dificil hallar cuáles eran estas formas esenciales; porque ya lo hemos dicho, no hay en nosotros instinto alguno que no halle su justificacion en las leyes del mundo físico y moral. ¿Cuál es la que justifica el sentimiento poético? El principio del *órden*, sin el cual nada puede haber bello, agradable y elevado.

Ya en otros artículos hemos probado que el órden, la unidad y la variedad son las fuentes del placer que nos causa la belleza, y que la presencia de un gran poder puesto en ejercicio es la forma del sublime. No insistirémos, pues, sobre esta materia. Bástanos haber probado que el sentimiento poético, bien estudiado, se convierte en la idea del *órden.*

Sobre ella se funda la ciencia de las humanidades; á ella se reducen todos sus principios; á ella todas las reglas de la Música, de la Pintura, de la Oratoria y de la Poesía. Aun la espresion de las pasiones vehementes, que por su naturaleza debe ser *desordenada*, está sometida sin embargo á la misma idea. Nada es mas contrario al órden que manifestar el delirio de la pasion con semblante tranquilo ó con frases alambicadas.

Hé aqui por qué todos los incidentes de un drama deben dirigirse á un punto comun que constituye la unidad de interés: por qué los caracteres deben conservarse iguales á pesar de la diversidad de las circunstancias: por qué en el desórden mismo de los pensamientos que ajitan al poeta lírico, ha de haber una cadena oculta, pero perceptible, que los ligue entre sí: por qué el orador no ha de emplear los medios de persuadir hasta estar seguro de haber logrado la conviccion... Pero ¿por qué nos cansamos? No hay regla alguna en las bellas artes, que no se deduzca mediata ó inmediatamente del principio de la *unidad.*

El sabio Condillac se quejaba de que no era posible *analizar la belleza.* Esto es verdad hasta cierto punto. Entregad una rosa al botanista para que la analice, y vereis cuál queda. La análisis de un objeto bello no consiste en la separacion *material* de sus partes, sino en el exámen de la influencia que ejerce cada una en la belleza del conjunto, de modo que quitada una de ellas, quedará menos bello el total. Por ejemplo, en este verso de Lope de Vega hablando de Dios;

El que freno dió al mar de blanda arena.

¿Quién nos quita observar el contraste entre la *blandura* de la arena y la dureza del *freno* impuesto á un monstruo tan terrible como el *mar*? Estas análisis no deslustran las bellezas artísticas, y son muy útiles para formar el gusto y dirijir el genio.

Concluyamos, pues, que en el hombre todo empieza por el *instinto*, y todo se perfecciona por la *razon.*



DEL SENTIMIENTO DE LA BELLEZA.

ARTÍCULO I.

GRANDES afanes y vijilias han consagrado los filósofos al estudio de las facultades del alma, que tienen por objeto la generacion, la espresion y la deduccion de nuestras ideas; pero son pocos, muy pocos, los que se han dedicado al estudio de los sentimientos. Se han hecho progresos muy apreciables en Ideolojía, Gramática y Lógica: no puede decirse otro tanto de la ciencia de las afecciones de nuestra alma: contentos con reconocer y sentir su existencia, solo han buscado los medios de contenerlas dentro de los límites de la razon por medio de la filosofía moral.

Tanto empeño en un trabajo y tanta neglijencia en otro prueban evidentemente que la primer ciencia es mucho mas fácil que la segunda, y que hay medios mas espeditos para observar atentamente los fenómenos de la intelijencia cuando investiga la verdad, que los de la voluntad cuando busca el bien ó huye del mal.

Añádase á esto que concurren frecuentemente de tal manera, que suelen confundirse las ideas y los sentimientos. En los estudios mas abstractos, el de Matemáticas por ejemplo, hay por lo menos un sentimiento que nos guia, y es el de la *curiosidad*, que es innato en el hombre. La curiosidad satisfecha es la fuente del placer que esperimentamos cuando hemos entendido y resuelto bien un problema de Geometría ó de Mecánica. Pero otro placer de diferente especie es el que resulta de comprender bien una teoría entera, contemplando el enlace maravilloso, el encadenamiento bien concertado de los diversos pensamientos que la componen. El sistema de la atraccion newtoniana que sometió á una sola y única ley todos los movimientos planetarios, es el ejemplo mejor que puede presentarse de la *belleza* de la verdad; porque es imposible estudiarle y abrazar con el entendimiento todas sus partes sin sentir una impresion de la misma especie que la que causa un hermoso edificio ó una escelente composicion poética.

Este placer que sentimos al percibir muchas verdades enlazadas íntimamente entre sí procede del sentimiento de la belleza, innato como el de la curiosidad, como el social, como el relijioso en el alma humana; porque basta que un sentimiento, que una facultad sea comun á todos los hombres, y que en todos obre de una misma manera, para inferir lejítimamente que es connatural en nosotros; y pues no hay ninguno insensible á la impresion de la beldad, debemos mirar el placer que de su contemplacion resulta como inherente á nuestra naturaleza.

Al sentimiento de la belleza designaron los latinos con la voz *judicium*, discernimiento: los pueblos modernos le llaman *gusto*. Ambas voces son defectuosas: la primera por ser harto vaga, y por denotar una operacion puramente intelectual: la segunda es trasladada y metafórica. Será preciso usarla para conformarnos al lenguaje comun.

La diferencia entre las ideas y los sentimientos es visible: las primeras son resul-

tados del trabajo del alma: las segundas afecciones y cualidades suyas. Por este motivo conocemos tan bien la generacion, combinacion y deduccion de nuestras ideas, y hemos hecho tan pocos progresos en la teoría de los sentimientos, que es, por decirlo de paso, la piedra de escándalo entre las dos sectas de filosofía racional que dividen hoy la república de las ciencias. La análisis que tan felizmente se aplica al estudio de las ideas: el lenguaje perfeccionado que tan metódicamente representa aquella análisis no son fáciles de emplear en el estudio de las afecciones del alma. El sentimiento es un gas que se evapora cuando queremos separarlo, ó un rayo que recorre en un solo instante toda la estension del firmamento. ¿Quién podrá detenerlo ú oprimirlo para someterlo á la lenta operacion de nuestra intelijencia?

Y esta dificultad se hace mayor en el gusto, porque su objeto es la belleza, cualidad aérea, impalpable, sensible solo al alma, pero que parece que huye de nosotros como la mariposa apenas queremos analizarla. ¡Cuántas veces la sentimos, sin que nos sea posible definirla! ¡Y cuántas ni aun podemos espresar el sentimiento que nos ajita al contemplarla!

Sin embargo, en la ciencia de la poesía, asi como en todas, es menester partir de un punto conocido, evidente, de un hecho atestiguado por nuestra misma conciencia, y este lo tenemos. Existen en la naturaleza algunos seres, algunas combinaciones de seres capaces de escitar en nuestra alma cierta sensacion de placer, que ni pertenece á los sentidos, ni á las demas pasiones conocidas del ánimo, sino solo á la imajinacion alhagada. Llamamos *belleza* á la propiedad que tienen aquellos seres de escitar en nuestra imajinacion, y solo en ella, un gozo tranquilo y agradable, ó bien una conmocion vehemente que nos eleva por medio de la admiracion á una rejion intelectual ó moral mas noble y grande que la que comunmente habitamos. Las palabras de que nos hemos valido para esplicar el hecho fundamental de la ciencia poética, si no son las mas propias, son en nuestro entender suficientes para caracterizar las diversas impresiones que causan en nosotros los objetos bellos y sublimes de la naturaleza.

El placer producido por la belleza pertenece esclusivamente á la imajinacion; y de aqui resulta que solo las sensaciones de la vista y del oido son las que procediendo de los sentidos esternos, hacen en nosotros la impresion de la belleza. El olor de una rosa ó el sabor de un escelente manjar son placeres harto sensuales para que merezcan el título de *bellos*. El alma los goza sin que se afecte la fantasía, cuyas fruiciones resultan siempre de las armonías que descubre entre las ideas que forma y combina, y los objetos á que las refiere.

No negarémos que el placer que resulta de oir un buen trozo de música sea *sensual*; pero este placer no pertenece á la imaginacion, hasta que ella se apodera, por decirlo asi, de los sonidos, y los obliga á decirle, á espresarle alguna cosa. Si nada le dicen pronto se fastidiará de aquel placer meramente sensual, como sucede con todos los de su especie; pero si le espresan una série de ideas ó de sentimientos queda complacida ó elevada, percibiendo la correspondencia entre lo que oye y lo que siente. Lo mismo puede decirse de los sonidos ya suaves, ya sublimes, de los objetos de la naturaleza.

La vista, el mas espiritual, por decirlo asi, de nuestros sentidos, es el que nos proporciona mayor número de bellezas, asi de la naturaleza, como del arte. En efecto, solo hay una bella arte para el oido, que es la música; y para la vista hay tres: pintura, arquitectura y escultura. El placer que resulta de ver un hermoso jardin apenas es *sensual*; casi todo es de la imajinacion, que observa complacida las diversas relaciones de color, situacion, mayor ó menor claridad y oscuridad en los árboles, flores y plantas, fuentes y cenadores.

Vengamos ya á la belleza moral, á esta impresion inefable y deliciosa que nos causa la contemplacion de las acciones virtuosas, heróicas y sublimes. Aqui el sentimiento de la belleza se liga y aun se confunde con el sentimiento social y con el relijioso. A este placer se deben los prodijios mas grandes de las artes.

Concluirémos con la belleza por la cual empezamos, que es la de la verdad. Los mismos geómetras distinguen entre varias soluciones de un problema, la que es mas *elegante*; esto es, la que enlaza los datos y las incógnitas con mas claridad y al mis-

mo tiempo con mas generalidad. La *belleza* intelectual (porque realmente existe) resulta del enlace, de la armonía entre las diversas partes de un pensamiento; armonía y enlace que percibe la imajinacion, cuando ya el entendimiento le ha presentado bien analizada toda la teoría.

Hemos recorrido las diferentes especies de bellezas, que la naturaleza nos ofrece, ó puede crear el arte: hemos notado el carácter distintivo de la impresion que todas ellas nos causan, y el del sentimiento que las goza. Hemos dado, pues, un gran paso en la ciencia del gusto. Falta otro que dar, y es, examinar si hay en los seres mismos alguna cualidad independiente del placer que producen en nosotros los objetos bellos, por la cual se constituyan tales, esto es, dignos de escitar en nosotros aquella sensacion agradable. Otro dia examinarémos esta importante cuestion.

ARTÍCULO II.

En muchos de nuestros artículos anteriores hemos procurado demostrar que la *unidad*, á que se someten las diferentes partes de un todo, es la esencia de la belleza; y hemos tambien aplicado este principio al colorido, á la forma, al movimiento, al sonido, á la intelijencia y á la virtud. En todas estas diferentes especies de bellezas hemos observado un carácter que les es comun; y es, que las diversas ideas que componen las del objeto bello, esten sometidas á una misma ley, siempre sentida por la imajinacion, y algunas veces conocida y analizada por el entendimiento.

Este principio será mas perceptible, haciéndonos cargo de algunas objeciones que han opuesto contra él personas muy instruidas, y á las cuales es obligacion nuestra satisfacer.

La primera de estas objeciones es la siguiente: «Si la unidad es la esencia de la belleza, ¿cómo es que hallándose siempre esa cualidad en el cuerpo humano no son bellos todos los hombres?» Nosotros negamos el supuesto. ¿Podrá decirse que hay unidad en el rostro al cual le falta un ojo, aunque bellísimo en las demas formas? Esto nos recuerda los dos dísticos latinos, escritos, segun se dice, por un jesuita (porque nunca los hemos visto impresos), á una madre y á su hijo, entrambos tuertos, aunque hermosos en la forma y el color de su rostro:

Lumine Acon dextro, capta est Leonida sinistro,
Et poterat formâ vincere uterque deas:
Parve puer, lumen quod habes concede parenti:
Sic tu cæcus Amor, sic erit illa Venus.

(*Carece el niño Acon del diestro ojo:*
Leonida del siniestro; mas superan
En hermosura entrambos á las diosas.
Niño, el ojo que tienes, da á tu madre;
Serás tú el ciego Amor, será ella Venus.)

La injeniosa donacion que aconseja el poeta, restableceria la unidad que faltaba en entrambos rostros, y completaria la belleza.

Pero sin que haya deformidad por falta de órganos, puede haberla por defecto ú esceso de colorido, por hundimiento de las formas redondas, como sucede en los ancianos, por falta de animacion en los músculos ó en los ojos, como acontece en las caras que llamamos *abobadas*, aunque confesemos que son hermosas; en fin, por cualquiera de los defectos contrarios á la unidad que pone en armonía, no solo las di-

ferentes partes del rostro ó del cuerpo, sino el color, los movimientos, la espresion. Alabamos muchas veces la belleza del semblante, y reprendemos la poca proporcion de su lonjitud con el cuerpo: la bella estatura y formas de un hombre nos agrada; pero nos disgusta la torpeza y mal aire de sus movimientos. «Hermosos ojos, decimos, tiene esa mujer; pero ni el color ni la forma de su rostro son buenos.» En general, siempre que aplaudimos, siempre que sentimos lo bello, es porque observamos cierta ley de armonía, que reduce á la unidad nuestras sensaciones. Lo que censuramos es inarmónico: no está en la simetría correspondiente.

Otra de las objeciones es que «un cuadro compuesto de figuras humanas, bellísimas si se quiere; pero todas en la misma actitud, con el mismo vestido y espresando el mismo sentimiento, no seria bello, aunque tuviese unidad.» Esta no debe llamarse *unidad*, sino *igualdad*. No puede haber unidad sino en diferentes objetos sometidos á una ley comun; pero en el caso citado no son diferentes los objetos ni las ideas que escitan. El que pintase á las hijas de Danao, enteramente iguales, y dando muerte de una misma manera á sus recien desposados, tambien iguales, haria un cuadro muy ruin.

Es claro que la variedad es necesaria en las artes y en la naturaleza; pero esta variedad ha de hallarse reducida á la unidad; si no, desaparece la belleza. Pintemos en un cuadro diferentes personajes sin relacion alguna entre sí, sin un vínculo comun que justifique su coexistencia: el cuadro será tan defectuoso como el de las figuras semejantes.

Concluyamos, pues, que la armonía no consiste en dar perpétuamente un mismo sonido, sino en producir una série de sonidos tales, que el oido los someta fácilmente á las leyes de la música. Los intelijentes las conocen: los que no lo son las sienten.

Mas difícil es señalar los límites entre la belleza y la sublimidad, sobre los cuales versa la tercera objecion. Parece imposible, en efecto, hallar la ley de la unidad en objetos que superan la capacidad de nuestra alma, y no se someten, por decirlo así, al compás mezquino de nuestra imajinacion. Dimensiones sin término, masas inmensas, acciones y cualidades superiores á las de la humanidad, la oscuridad, el silencio, la nada, las potestades invisibles, en fin, el Ser supremo, no presentan ciertamente caracteres de *variedad reducida á unidad*.

Mas si ellos no los presentan, ¿será imposible hallarlos en las ideas que de estos sublimes objetos nos formamos? San Agustin llama á Dios *belleza antigua y siempre nueva*. El Ser supremo es sencillísimo en su esencia: ¿lo es la idea que de él forma nuestro entendimiento: lo es la imágen que se graba en nuestra fantasía? El primero obra por medio de la análisis, y la segunda dá cierto relieve sensible, aunque vago, á las ideas que produce aquella análisis. La omnipotencia, la inmensidad, la misericordia, la justicia y los demas atributos del Ser independiente, ¿no son las ideas componentes de la que tenemos formada del objeto mas sublime de la naturaleza? ¿Hay ó no unidad que las enlace?

Los objetos bellos en moral son los que se conforman con las leyes establecidas por el Criador en este órden; y en esta conformidad consiste la unidad que los hace bellos. Si llegan á ser sublimes, no por eso falta esta unidad. Nuestra alma, elevándose al contemplar las acciones heróicas, conoce mejor la ley moral á que estan sometidas, y se halla capaz de imitar el sublime sacrificio de los Decios, ó la confianza no menos sublime de Alejandro en su médico y amigo. La sublimidad física tiene tambien su unidad en la correspondencia de los efectos con los poderes que los han producido. La idea de la nada es sublime, porque nos muestra el Poder soberano que sacó de ella todas las cosas. El silencio y la oscuridad no serian objetos capaces de sublimidad para el sordo y el ciego de nacimiento: ¿por qué? Porque el hombre privado de aquellos dos sentidos no podria formar el contraste entre la animacion y hermosura visible del mundo con la imájen de la nada que presentan los parajes oscuros y silenciosos.

«Pero ¿y el desórden?» Un monton inmenso de peñascos hacinados por un terremoto es ciertamente un objeto sublime: ¿dónde está su belleza? En las ideas de órden físico que asocia inmediatamente nuestra fantasía á aquel caos, á aquel monton de partes incoherentes.

Para convencerse de esto, basta observar que si encontramos en una habitacian to-

dos los muebles acumulados sin órden ni concierto, este espectáculo no nos parecerá *sublime*, porque basta el poder y la travesura de un niño para producirlo; ni *bello*, porque no nos recordará ideas de órden. No sucede asi en los estragos de la naturaleza: el poder que los produce es demasiado grande para que no procuremos ligarlos con las ideas del órden físico á que está sometido el universo; y aun casi siempre hallamos en estas ideas la esplicacion de aquel aparente desórden, como por ejemplo, cuando nos convencemos de que las tempestades purifican la atmósfera.

Nos parece, pues, que todos los objetos bellos tienen por forma la unidad, y que si no es fácil hallarla y delinearla en los objetos sublimes que tienen una belleza de órden superior, no es difícil de encontrarla en las ideas que de estos objetos forma nuestra alma, elevada por el sentimiento de la sublimidad.

ARTÍCULO III.

Omnis pulcritudinis forma unitas est.
SAN AGUSTIN.

LLAMAMOS *bello* á todo lo que escita en nuestra imajinacion cierto placer con independencia absoluta de los sentidos, que alhaga ó engrandece el alma, y en el cual toman parte, no solo el entendimiento, sino tambien el corazon; de modo que esta clase de impresiones son verdaderos sentimientos, si bien como las demas pasiones humanas se hallan necesariamente mezcladas con ideas. Ahora tratamos de averiguar si en los objetos que producen esta especie de sensaciones existe alguna forma ó carácter distintivo, que los haga esencialmente capaces de escitarlas: esto es, esencialmente *bellos*; ó bien si la belleza es meramente hija del hábito, del capricho ó de la moda, sin que pueda asignarse ningun principio fijo, ningun criterio seguro para distinguirla en los objetos mismos. En una palabra, si puede ó no racionalmente haber disputa sobre los gustos, como puede y debe haberla sobre las verdades.

Empecemos por notar un hecho, y es que la naturaleza no nos ha impreso en vano ningun sentimiento ni físico ni moral. A todos ellos corresponden objetos capaces de satisfacerlos, esto es, que tengan condiciones de existencia tales que con ellas satisfagan nuestros deseos. ¿El hombre (para no poner mas que un ejemplo) siente la necesidad y el placer de comer? Pues existen en la naturaleza alimentos que la satisfagan y lo esciten. Podrá equivocarse en la eleccion de ellos, y decidirse por los mas endebles ó menos sanos; pero si los estudia mejor conocerá cuáles son los mas á propósito para su nutrimento.

La comparacion no puede ser mas exacta, y es fácil conocer que puede aplicarse á todos los sentimientos innatos del hombre; el de la belleza lo es: ha de existir, pues, en los objetos que nos parecen bellos alguna condicion que lo promueva; la dificultad consiste en hallar esta condicion, y en determinarla con exactitud.

Podemos vencer la dificultad examinando con atencion cuál es la propiedad de los objetos bellos que nos agrada; esto es, cuál es la propiedad que, suprimida ó modificada, cesa ó se debilita la ilusion de la belleza. Esta propiedad será evidentemente su carácter esencial.

Empecemos nuestro exámen por el mas sencillo de todos los objetos bellos, que es la verdad. Es cierto que la adquisicion de una nueva idea agrada al alma, porque satisface el sentimiento innato de la curiosidad; mas no toda verdad conocida escita el sentimiento de la belleza en nuestro corazon. No basta para eso un conocimiento aislado;

es necesarío un sistema de verdades enlazadas entre sí con cierto vínculo comun, como por ejemplo, la teoría de la fórmula del binomio en el Algebra, ó de la atraccion planetaria en la mecánica celeste. Cuando el alma percibe un gran número de ideas encadenadas entre sí por una ley general que las domina, entónces no solo se complace en ver saciada su curiosidad; se agrada ademas de esto en ver un solo y único principio, dominando muchos y variados fenómenos del mundo físico ó del intelectual.

Parece, pues, que la propiedad que eleva las verdades á la clase de bellezas es la facilidad de reducirlas á cierta *unidad*, esto es, de someterlas á un solo principio comun. Como el hombre no puede raciocinar sino por induccion y analojía, el descubrimiento de una ley general, desconocida antes, que evita el trabajo de la primera, justifica la segunda y facilita la percepcion de las relaciones mútuas entre un todo y sus partes, debe ser muy agradable á la intelijencia humana.

No solo, pues, hemos visto que la unidad es el carácter de la belleza *intelectual*, sino tambien hemos adivinado el motivo por qué lo debe ser. Descúbrase, por ejemplo, en un sistema como el planetario de Ticho-Brahé, la falta de esta unidad: obsérvense fenómenos que no puedan esplicarse por el principio establecido en él; y el disgusto que al momento afectará al alma anunciará suficientemente la ausencia de la belleza, que desaparece siempre de adonde falta la unidad.

Si de la belleza intelectual pasamos á la moral, encontrarémos el mismo principio, pero en una escala mas elevada: todas las acciones virtuosas nos agradan y nos conmueven, porque todas están íntimamente enlazadas con *el órden*, que es, segun la sublime espresion de Milton, *la eterna ley del cielo*. El sentimiento relijioso y el social, comunes á todos los hombres, han acostumbrado á las almas bien nacidas, á referir sus acciones y las agenas, á aquella regla invariable del mundo moral. La conformidad de una accion con lo que debe ser es la única fuente de su belleza ó de su sublimidad, y por tanto del placer y admiracion que nos inspira.

No es difícil de observar la misma regla de la unidad en la belleza musical. Para que una série de sonidos sea agradable, es preciso que su sucesion esté sometida á ciertas leyes invariables: esto es, evidente así en la música como en la versificacion. La lectura y la declamacion obedecen tambien á reglas ciertas. Si muchas voces ó instrumentos suenan á la par, ¿quién se atreverá á decir, sin el riesgo de ser tenido por loco, que cada una de ellas y de ellos pueden sonar arbitrariamente y como se quiera? Ni baste decir que las disonancias agradan tal vez; porque tambien se siguen en el uso de ellas reglas determinadas que no es lícito traspasar. Son como las sombras en la pintura, necesarias para el efecto general del cuadro, y sujetas por consiguiente á la ley comun de su composicion.

En cuanto á la belleza visible es mas difícil de encontrar en ella el principio de la unidad: tanta es la profusion con que la ha dispensado y esparcido el autor de la naturaleza. Sin embargo, lo simetría del cuerpo humano, la armonía de sus diferentes miembros, su aptitud para las diversas funciones que tienen que ejercer, no deja duda que así en él, como respectivamente en los de los demas animales, está observada la ley de la unidad; porque no debemos engañarnos: el tipo de la belleza se encuentra en todos ellos; y si el sentimiento de ella es nulo en algunos, como en las bestias feroces ó en los insectos dañinos ó inmundos, es porque el terror, el miedo ó el asco son sentimientos mas enérjicos, y no nos permiten contemplar la simetría de partes, y el conjunto bien ordenado de un tigre, de una hiena ó de una araña venenosa, como hacemos con un caballo, un perro ó un gilguero.

Esta misma ley de simetría y de aptitud existe en los vejetales; y si no es tan bello el reino mineral, escepto en sus variadas y hermosas cristalizaciones, es porque falta en él el principio de la unidad con respecto al sentido de la vista, que correjido y enseñado por el tacto, es el que juzga de las dimensiones, de las distancias y de las figuras.

«Pero á lo menos, se dirá, la belleza del colorido no depende de ninguna ley.» ¿Cómo no? ¿Pues de dónde procede que ciertas mezclas de colores nos agraden mas que otras? ¿Por qué en las mejillas de un jóven nos complace mas el color sonrosado que el amarillento? ¿Por qué preferimos las gradaciones y rebajos de los colo-

res á su repentina oposicion? Existen en los colores, así como en los sonidos, ciertas armonías que sabe apreciar bien la vista ejercitada; y si los sabios ó los artistas no han hallado hasta ahora la ley fundamental de estas armonías del mundo visible, tambien eran desconocidas antes de Pitágoras las del mundo acústico, y no por eso dejaban de existir. Prueba de que las hay es que el arte las produce por instinto.

Pero acaso se querrá saber cómo se verifica en un solo color el principio de la unidad. Nosotros negamos el hecho. No puede existir un solo color sino en un punto indefinidamente pequeño de un objeto. El de cada uno de los puntos inmediatos ha de ser precisamente diverso, porque presenta al rayo de luz que en él se quiebra una superficie diversamente inclinada. La diferencia será muy corta á la verdad; pero existirá, y de ella nace que decimos de una tela, por ejemplo, que tiene bnen encarnado; y de otra, que le es inferior en el colorido. ¿Por qué? Porque los diversos rayos colorantes que la primera envia á nuestra vista, aunque diferentes, tienen entre sí cierta armonía que los mezcla agradablemente, y en la segunda hay disonancias y oposiciones. Un ejemplo que puede aclarar esta idea, es la tinta de China bien ó mal gastada en un dibujo.

Vemos, pues, que á la idea de la belleza, ya intelectual, ya moral, ya sensible, están ligadas la de órden, unidad, armonía, simetría, palabras que todas se reducen á la de unidad. El órden es la unidad de la belleza moral: la armonía de la musical: la simetría de la que consiste en las figuras y en dimensiones.

Podemos, pues, deducir que la unidad es el principio fundamental de la belleza en las obras del Hacedor supremo; principio que desenvolvió y demostró el primero de todos San Agustin. Falta que verifiquemos su exactitud en las obras del arte.

ARTÍCULO IV.

El hombre no se ha contentado con ver y gozar las bellezas que le presentan el mundo físico y moral: ha querido tambien multiplicar sus goces por la ambicion. No le fué difícil conocer que si existia en su alma un sentimiento innato de lo bello y de lo sublime, existia tambien la facultad de reproducirlo bajo diferentes formas. El mismo entusiasmo que le producian los objetos dotados de aquellas cualidades, conmoviendo su fantasía é hiriendo su corazon, era por decirlo asi una fuerza creadora, que le incitaba á repetir aquellas imágenes halagüeñas, aquellos afectos elevados, que tanto placer le habian producido. Esta fuerza creadora, hija del entusiasmo propio, que impele el alma á la representacion ideal de la belleza, para escitar el entusiasmo ageno, es lo que se llama *inspiracion poética*; y fué la madre de las bellas artes.

¿De qué instrumento se valieron primero los hombres para reproducir los efectos de la belleza? Del mas universal, del mas conocido, del mas espedito de todos, del lenguaje. Asi es que encontramos la poesía, propiamente dicha, y la versificacion en todos los pueblos, aun desde los primeros rudimentos de su civilizacion. Mas diremos: debieron á la poesía su civilizacion misma. Díganlo las fábulas ingeniosas de los griegos, que atribuyeron á la lira de Anfion la construccion de una ciudad, y á la voz de Orfeo y de Arion, la potestad sobre los riscos, árboles y monstruos: esto es, sobre los hombres feroces y bárbaros, mas duros que los peñascos y las alimañas. Díganlo los bardos de los pueblos septentrionales, que suavizaron sus costumbres con sus cantos: díganlo los himnos religiosos de los hebreos: díganlo, en fin, las naciones bárbaras, descubiertas y visitadas por Cook en las islas de Occeanía y en las que yacen cercanas al estrecho de Aniau. En todas partes se han celebrado, se celebran y se celebrarán con versos la re-

lijion, las virtudes, el valor y los sentimientos mas tiernos ó mas sublimes del corazon humano. Existe, pues, en el hombre la facultar de *poetizar*, y pues es general, forzosamente ha de ser innata: su orijen es el instinto del placer, pero su efecto en la sociedad tiene un alcance dificil de medir á primera vista; pues á nada menos se dirije que á suavizar las costumbres sin enervar las almas, y á fortalecer el corazon quitándole la dureza de la barbarie.

Es muy probable que la música y la poesía fueron hermanas gemelas. El idioma de los pueblos primitivos era pobre, atendido el corto número de ideas de los que lo hablaban; pero enérjico, acentuado, armonioso; pues debia representar pasiones fuertes y frecuentes conmociones de la fantasía, que se ajita mas en los hombres ignorantes para quienes todo es nuevo, todo es digno de admiracion. No era dificil adaptar á un lenguaje de esta especie los tonos musicales, que naturalmente produce la voz humana, acompañada de algunos instrumentos que los imitasen.

Su oratorio nació de la poesía misma, ó por mejor decir, se confundió con ella durante el primer periodo de la civilizacion; pero no constituyó un arte separado, hasta que los pueblos tomaron por guia de sus acciones y de sus juicios á la razon con preferencia á la imajinacion y á los afectos. La introduccion de este nuevo elemento, el raciocinio separó las dos artes; pero no tanto que no admita la elocuencia, aunque con cierta sobriedad, los ornamentos de la poesía.

La arquitectura, como arte de necesidad, fue por lo menos coetánea; pero como bella arte les fue posterior. Hay mucha diferencia de la cabaña de los cazadores y de las tiendas de una tribu nómada, al Partenon de Atenas ó al templo de Diana efesina.

La pintura fue muy posterior á la poesía, y la escultura en su estado de perfeccion, lo fue á la pintura. Los instrumentos de que se valen estas dos artes, suponen ya un grado bastante superior de prosperidad y de conocimientos en el pueblo que las cultiva.

La diferencia esencial entre las bellezas de la naturaleza y las del arte consiste en dos principios: uno, que las primeras se presentan por sí mismas, y en las otras es visible el designio del artista: la naturaleza nos ofrece el espectáculo de un hermoso jardin, de la mar embravecida, del alma sublime luchando con la fortuna. El pintor nos dice: *yo representaré esos cuadros por medio de colores, sombras y luces*: y el poeta, *yo pintaré con palabras todos esos objetos.*

El otro principio de diferencia es: que las bellezas de la naturaleza son orijinales y las del arte solo son su imitacion, su reflejo. Mas no se crea por eso que el arte es un mero copiador, un mero retratista. Es obligacion suya perfeccionar y embellecer la naturaleza. El poeta y el pintor deben reunir en el objeto que describen todos los rasgos de belleza, que pueden convenirle. Por eso Juvenal llama *poética* á una tempestad muy horrorosa:

> ....*Si cuando poética surgit*
> *tempestas.*

De todas maneras siempre es cierto que existe en el artista un cierto designio, una cierta idea que domina el plan de composicion y los pormenores de ejecucion de su obra. Este designio se nos revela apenas la vemos ó leemos su título, si es composicion literaria. Para su buen efecto se necesitan, pues, dos condiciones: primera; que el designio se dirija á un objeto bello, noble ó sublime: segunda; que ni el plan, ni los pormenores desmientan nunca ni contradigan el designio del autor.

Para que el objeto sea interesante es necesario que tenga los caracteres de belleza sensible, moral ó intelectual que ya hemos descrito en nuestros artículos anteriores; pero aquí añadirémos que los objetos terribles y horrorosos de la naturaleza pueden ser agradables en la imitacion, asi por el contraste que forman con otros, como por la habilidad del artista en describirlos; y como entónces no nos inspiran ni miedo ni horror aquellas copias, escitan el sentimiento del placer que los mismos objetos nos causarian si no nos atemorizasen.

¿Puede decirse lo mismo de los objetos asquerosos? No. Confesamos no tener el estómago bastante fuerte para complacernos en la *fœdissima proluvies* de las harpias de Virgilio, ni en cierto pasaje de la noche de los *batanes* del Quijote. Celebrarémos cuanto se quiera la habilidad del pincel de Cervantes: pero no aplicarémos la vista ni la fantasía á aquella parte de su cuadro.

¿Por qué no nos gustan en la escena los caracteres enteramente viles? porque son asquerosos y escitan la náusea moral. Y por el contrario, vemos el retrato de un tirano, y aun sentimos el terror facticio que nos inspira, con cierto placer. Pero un tirano es un monstruo y un hombre vil un escuerzo.

Veamos ahora en qué consiste la belleza del designio artista: esto es, de la composicion y ejecucion. Siempre que una y otra sean conformes al objeto que se quiere describir: siempre que contribuyan á aumentar el interés que nos inspira, grabándolo con mas fuerza en nuestra fantasía y promoviendo los sentimientos que el artista solicita de sus lectores ó espectadores, se produce en los ánimos de estos la impresion agradable que es el tributo exijido por la belleza.

Si el tono y el estilo de la obra no corresponden al objeto; si está sobrecargada de adornos estraños que no le pertenecen; si la multiplicidad de los incidentes confunde y oscurece el interés principal; si cada parte del cuadro no contribuye á aumentar gradualmente este interés, abandonamos disgustados el espectáculo ó la lectura. Lo mismo nos sucede si notamos en el autor pobreza de invencion, repeticiones, inverosimilitudes, indecencias, falta de adornos é innelegancia.

La perfeccion de una obra artística consiste, pues, así como las bellezas naturales, en la correspondencia de las partes con el todo, de tal manera que el interés se sostenga y se aumente en toda la composicion. Pero esta correspondencia no es mas que el órden, la armonía, en una palabra, la unidad. Y en efecto, ¿qué otra cosa es el designio de una obra sino la subordinacion de todas sus partes á una idea, á un pensamiento, á un interés principal? Y ¿no consiste en esta subordinacion el mérito de una pintura, de un edificio, de un drama, de una epopeya?

Conviene, pues, á las bellezas del arte el mismo principio que á las de la naturaleza, el axioma de S. Agustin: *Omnis pulcritudinis forma unitas est*, es general á todos los objetos bellos.

¿Pero podrán comprenderse tambien bajo esta forma los objetos sublimes? A la verdad, ellos producen tambien placer, tanto en la naturaleza como en el arte; pero es de diferente especie; el de la belleza es tranquilo, suave, y deja al alma en una serenidad gozosa: el de la sublimidad la ajita, la inquieta al mismo tiempo que la eleva. Horacio ha descrito muy bien esta situacion cuando suponiéndose inspirado por Baco dice:

«...recenti mens trepidat metu
Plenoque Bacchi pectore *turbidum*
lœtatur......»

En otro artículo verémos si es posible reducir esta clase de bellezas al principio general que hemos espuesto.

DEL PRINCIPIO DE IMITACION.

Ut pictura poesis est.

En vano han querido negar algunos humanistas, entre ellos Hugo Blair, á quien debe tan escelentes observaciones la teoria de las bellas letras, el principio de la imitacion insinuado por Aristóteles y Horacio, y desenvuelto y demostrado hasta la eviden-

cia por el abate Batteux. Todos, aun los mismos adversarios del principio, exijen como primera calidad del poeta, que sepa *pintar*; y ¿qué otra cosa es la pintura sino una imitacion?

Vuelva á leer cualquiera la descripcion de las bodas de Camacho el rico, del aparato rústico, pero abundante y limpio de la comida, la hambre de Sancho, en la cual estan ciertamente simbolizadas las que pasaria el inmortal Cervantes. Es menester que no tenga imajinacion ó que esté mas repleto que el autor del Quijote, aquel á quien por lo menos no se le abra el apetito leyendo tan hermoso capítulo. ¿Por qué? Porque Cervantes era poeta; porque sabia pintar con palabras. La batalla del Vizcaino, los lances de la venta, la descripcion de la edad de oro, la de los ejércitos imajinarios, ¿por qué nos encantan sino porque parece que estamos viendo los objetos?

Lo mismo decimos de cualquier otro pasaje de buena poesia, esto es, de verdadera descripcion y pintura que encontremos en los buenos escritores de todas las naciones é idiomas. Analícese el mérito de una composicion literaria, esto es, destinada al placer de la imaginacion, y verémos que en último resultado viene á parar en la perfeccion de la pintura que se ha hecho.

En efecto, por mas que en la crítica literaria se use con preferencia de las voces ambiciosas *crear* y *creacion*, el genio nada crea, y tan nada, que le es imposible producir una sola belleza, cuyo tipo no exista en el universo. Sus ficciones mismas, los mismos dioses de la mitolojía, que fueron en gran parte obra de los poetas, son *composiciones*, no *creaciones* de la imajinacion, que como el químico puede descomponer las cosas en sus elementos, y componerlas á su arbitrio bajo ciertas leyes; pero no crear nuevos elementos.

Los antiguos, mas modestos que nosotros, se contentaban con llamar *invencion* á las figuras y fábulas poéticas, igualmente que á los argumentos oratorios. La imajinacion busca y *halla* en el basto espectáculo del mundo físico y moral todos los elementos que convienen á su asunto: ese es el mérito de la invencion. Coordinarlos despues debidamente ese el mérito de la composicion. En fin, los espresa de la manera mas exacta y enérjica: ese es el mérito de la espresion y del estilo.

En todas estas tres partes es fácil reconocer el principio de imitacion. Por medio de la invencion se toman de la naturaleza los rasgos que han de caracterizar la belleza, la composicion los reune, el estilo los espresa.

No se pide mas al poeta. Tenemos modelos, disposicion y espresion, y por consiguiente *imitacion*. Esto mismo hacen la pintura y la escultura; y nadie les ha quitado hasta ahora el título de artes imitativas.

Nadie pone en duda que la poesía dramática imita; pero algunos preguntarán: ¿qué es lo que imitan la oda, el epigrama, la elejia y el poema didáctico? Resdonderémos que *todo.*

¿Qué es la oda, désele la forma que se quiera, ó el nombre que se adopte? La espresion de un sentimiento, ya vivo, impetuoso, y movido por un objeto como era entre los antiguos, ya causado por reflexiones filosóficas y morales; ya ardiente y desenfrenado; ya mas dulce y tranquilo. Pues ahora bien: si el poeta quiere justificar el sentimiento de que hace confidencia al lector, mas decimos, si quiere que el lector no se reconozca engañado, es menester que *pinte* con rasgos fogosos, animados y correspondientes á la pasion que lo ajita las cualidades del objeto que se ha apoderado de su fantasía ó de su corazon, ó bien el órden de sensaciones y de ideas que han producido la exaltacion de su ánimo. Ya describa, ya raciocine es menester que trasmita á sus lectores las afecciones de su alma. Para eso ha de presentar los objetos que las han causado como él los ve, porque los hombres solo se mueven por simpatía: luego ha de pintar lo que tiene en su imajinacion, es decir, ha de imitar los modelos que le ha presentado la naturaleza.

Lo mismo decimos del poema didáctico. ¿Quién lee á Columela, sino los que quieren estudiar la historia del arte precioso de la agricultura, y conocer el estado en que se hallaba entre los romanos? Pero las Geórjicas de Virjilio serán eternamente el encanto de los que se aplican á la literatura romana, por la perfeccion del estilo, esto es, por el arte de convertir en cuadros animados, y dar un colorido moral á los preceptos de la ciencia del labrador. Nos hace interesante y amable todo lo

que trata, porque todo lo presenta á la vista como en un lienzo. El lector de Lucrecio devora con fastidio la esplicacion del sistema de los átomos, de la *panspermia* de la *homeomeria*, del universo formado por el concurso fortuito. Pero sale de su letargo al ver la descripcion de la peste de Atenas, ó de Ifijenia degollada por órden de su padre ante los altares, ó del poder de Venus que vivifica el universo. ¿Por qué? porque en estos pasajes se vuelve á encontrar con el escelente poeta en lugar del perverso físico y peor ideologista.

La epístola no merecerá el trabajo de escribirse en verso, si no han de decirse en ella mas que los cumplimientos y vaciedades que por lo regular llenan las cartas comunes; porque en cuanto á los negocios domésticos, ni aun los poetas de profesion acostumbran á escribirlos sino en humilde y rastrera prosa. La epístola, ya moral, ya satírica, si ha de interesar no puede hacerlo sino describiendo los hombres y los caracteres con rasgos que los graben profundamente en los ánimos de los lectores, como Rioja á los hipócritas y Juvenal á Mesalina.

Hasta el humilde epígrama necesita de imitar, y de imitar bien, alguna ridiculez humana, si es jocoso; ó si es serio, el objeto sobre que versa. En general nada nos interesa en poesía, sino lo que afecta la imajinacion; y nada puede afectar la imajinacion sino lo que está descrito, pintado, imitado, en fin, con gracia, con soltura, con exactitud.

No se crea inútil esta teoría en la práctica del arte; porque el principio de imitacion dá esta consecuencia utilísima. El raciocinio no es elemento de la poesía. Todas las operaciones del alma deben revestirse en las bellas artes del colorido de la imajinacion. El que no acierte á darlo á los objetos que retrata, escriba en prosa.

DE LA SUBLIMIDAD.

ENTRE las bellezas que adornan la naturaleza y que imita el arte, se distinguen algunas por la impresion diferente que nos causan. La imajinacion siente placer al comtemplarlas; pero no aquel placer tranquilo y suave que sentimos á la vista de un hermoso jardin, de un edificio bien proporcionado ó de una composicion elegante. El gozo que producen los objetos sublimes va acompañado de cierta ajitacion é inquietud. El alma no puede permanecer, por decirlo asi, en su situacion habitual: busca una esfera mas elevada, desde la cual pueda percibir un espectáculo demasiado grandioso para sus fuerzas ordinarias; y al remontarse sobre ellas, esperimenta el terror propio del que se entrega á un elemento desconocido. Por eso se llaman *sublimes* los objetos que producen esta clase de sensacion; y *sublimidad* la cualidad en virtud de la cual son capaces de producirla.

Esta sensacion y el placer que de ella resulta, mayor ciertamente que el que producen los objetos que no son mas que bellos, es esclusiva de la imajinacion, y no pertene á los sentidos. Generalmente se contrapone la belleza á la sublimidad, y no sin razon, atendidos los diferentes efectos que nos causan. Scipion, devolviendo la hermosa esclava á su esposo, es un modelo de belleza moral: Codro, sacrificándose por su patria, llega en la misma línea á lo sublime. La accion del romano es *bella*: la del rey ateniense *heróica*. Un arroyuelo que corre suavemente halagando las flores de sus márgenes, es un objeto *bello*: un torrente impetuoso que desciende de las cumbres, arrebatando en su carrera troncos, cabañas y ganados, es un objeto *sublime*.

Pero si se observan con mas atencion estas diferencias, se verá que la sublimidad no es una contraposicion de la belleza, sino una adicion. El verdadero contrapuesto de la belleza es la deformidad.

¿Qué es lo que se añade á las ideas de la belleza para producir las impresiones propias de la sublimidad? La percepcion de un gran poder puesto en ejercicio. Vemos que muchos objetos sensibles á la vista se elevan desde bellos á sublimes solo con el aumento de las dimensiones; y al contrario, reduciéndolas á módulo mas pequeño, descienden de sublimes á bellos. El templo de S. Pedro en Roma, reducido á menor tamaño, careceria de la sublimidad de masa, que es propia de su gigantesca mole; pero la belleza de sus proporciones subsistiria. Una accion virtuosa no es mas que bella, cuando no supone un grande sacrificio, un grande esfuerzo del alma; pero será sublime, si para ejecutarla se necesita un corazon magnánimo y que sabe triunfar de los afectos mas enérjicos del corazon humano. El que socorre al indijente, y el que perdona al homicida de su hijo, hacen dos acciones, ambas *bellas*, porque ambas estan en armonia con los principios universales del órden social; pero la accion del segundo, ademas de bella, es sublime, porque para ejecutarla se necesita un esfuerzo muy estraordinario de virtud.

Esto es tan cierto, que los objetos mas sublimes de la naturaleza pueden perder este carácter al describirlos, si el autor no sabe espresar la idea de un poder superior puesto en ejercicio. Procurarémos darnos á entender con un ejemplo. Uno de los asuntos que escitan mas en nuestra imajinacion la impresion de la sublimidad, es el infinito poder y al mismn tiempo invisible y misterioso para nosotros, aunque indudable, que con un solo acto de su voluntad sacó todas las cosas de la nada. Y sin embargo, esta frase: *á la voz del Criador se embelleció el orbe con los esplendores de la luz*, por mas elegante y magnífica que sea, no hace en la imajinacion un efecto sublime. Se espresa á la verdad el poder de Dios, mas no lo hace sentir el escritor. Comparemos esa frase con la espresion de Moises: *dijo Dios: hágase la luz, y la luz fue hecha,* y se verá que el testo sagrado, en su concision, en su sencillez y en su forma dramática, nos pone, por decirlo asi, de bulto el poder del Criador, y la prontitud con que su voluntad es obedecida.

Igual mérito tiene esta otra espresion: *tocas los montes y humean* (*tangis montes et fumigant*), para significar el poder de Dios sobre el corazon del hombre. Y obsérvese que si hubiera dicho, *tocas los montes y arden*, no habria espresado tan enérjicamente el pensamiento. La *llama* podria ser no mas que superficial, como la de un edificio abrasado por las puertas. El *humo* supone que el centro de las montañas está ardiendo, cuando Dios ha tocado su cima, y anuncia por consiguiente una accion mas íntima, mas pronta, mas poderosa. Igual reflexion nos sujieren las palabras de Jeremías hablando de las puertas de Jerusalen, derribadas por el Señor en su ira: *Defixæ sunt in terra portæ ejus*: *clavadas yacen sus puertas en el suelo.* Cayeron con tal violencia, que quedaron clavadas en la tierra. ¡Con cuánta mas viveza pinta esta frase el podér, el enojo del que las derribó, y la dificultad de restituirlas á su sitio, que si hubiera dicho sencillamente, *yacen sus puertas derribadas*! Esta espresion seria bella, mas no sublime.

Nadie estrañará que hablando de la sublimidad se dé la preferencia á los ejemplos tomados de la Biblia, que es el mas sublime de todos los libros, no por ser el mas antiguo, no por ser de un pueblo nómada y sin civilizacion, como han querido decir algunos, sino porque su autor y su objeto es el mas sublime de todos, esto es, el verdadero Dios.

Todas las reglas que han dado los autores de poética para la espresion del sublime, deducidas de la naturaleza y de la observacion, confirman la doctrina que acabamos de dar; á saber: que *todo lo sublime es bello*, aunque no todo lo bello sea sublime. La frase en que se quiere encerrar un pensamiento sublime ha de ser, dicen, sencilla, concisa, ha de contener las circunstancias mas propias para que resalte la sublimidad, esto es, para que se haga mas sensible la grandeza del poder que obra. Concluyen observando que la impresion del sublime es demasiado violenta para que sea duradera, y asi que no se debe prolongar escesivamente. Todas estas reglas, que son muy ciertas, y que pueden aplicarse á los ejemplos ya citados, y á otros innumerables que pudiéramos presentar, prueban que los objetos sublimes tienen una clase particu-

lar de belleza, correspondiente á la idea asociada de un gran poder: idea que puede desaparecer de la espresion, como ya hemos visto, sin que el objeto pierda por eso su belleza.

De aqui se infiere que en las bellezas sublimes existe el mismo principio de unidad que constituye las otras; pues la idea del poder, que es la que conmueve y eleva nuestra alma, no despoja al objeto de sus relaciones armónicas con el órden físico y moral del universo. Se ha celebrado, y justamente, como sublime este verso de Racine:

Celui qui met un frein à la fureur des flots

pero ya antes habia dicho lo mismo nuestro Lope de Vega con mas sublimidad:

El que freno dió al mar de blanda arena.

El epiteto *blanda* hace resaltar mas el poder y sabiduría divina, que con una cadena tan débil sujeta un elemento tan poderoso. Este verso está en la *Corona Trájica*, poema de cinco cantos y cerca de mil octavas, en las cuales quizá no se encontrará otro verso bueno, sino el que hemos citado.

Uno y otro son sublimes sin dejar de ser bellos, porque el objeto que describen esta enlazado con los principios del órden físico del universo. En cuanto á las bellezas morales, por mas que se eleven al mas alto grado de sublimidad, ¿podrán sin dejar de ser bellezas separarse del órden moral? ó en otros términos; ¿podrán dejar de estar en armonía con los sentimientos relijioso y social, innatos en el hombre?

Tiempo es ya de que hagamos una breve enumeracion de los principios que hemos espuesto hasta ahora. El hombre tiene la facultad de percibir, de discernir y de gozar los objetos bellos de la naturaleza, y de los imitados que le presenta el arte. A esta facultad llamamos *gusto*. Los placeres que proporciona existen todos en la imajinacion, y nada tienen de sensuales. Las bellezas sublimes se caracterizan por la idea asociada de un gran poder puesto en ejercicio, idea que comunica al placer del gusto cierta conmocion inquieta que eleva el alma.

El hombre tiene tambien la facultad de reproducir por la imitacion los objetos bellos de la naturaleza. La poesia, tomada en su acepcion mas general, comprende el sentimiento del gusto y la actividad del genio que reproduce las bellezas escogiéndolas. La diversidad de las artes de imitacion depende solo del instrumento que cada una toma para imitar.

El órden físico, moral é intelectual del universo encierran el tipo de todas las bellezas posibles. Asi la forma característica de lo bello es la *unidad*, esto es, la reduccion al órden. Hemos demostrado este principio universal en todas las bellezas de la naturaleza y del arte.

Hemos probado, pues, que la poesía, considerada general y especulativamente, es la psicolojia de un sentimiento y de una facultad del hombre, diversa de las demas, tiene un objeto determinado y fijo (la imitacion de la belleza): tiene varios instrumentos para lograr este objeto. Es, pues, una ciencia, de que son auxiliares las que se refieren á los instrumentos de la imitacion, y cuyos principios esenciales deducidos de la observacion y del raciocinio han de referirse precisamente á la impresion que causan en nuestra fantasia los objetos bellos, y á las calidades mismas de estos objetos.



DE LA INFLUENCIA DEL CRISTIANISMO
EN LA LITERATURA.

La enseñanza de la moral no pertenece á ninguna relijion sino á la cristiana. Todas las creencias del gentilismo admitieron en el antiguo orbe griego y romano, y admiten hoy en los pueblos idólatras del Asia, templos, solemnidades, sacrificios, procesiones y un largo ritual de ceremonias; pero ninguna tiene *enseñanza* moral; en ninguna es parte esencial del sacerdocio la mision de anunciar al pueblo las verdades morales, como consecuencia de los principios relijiosos. La predicacion es esclusivamente del cristianismo.

No es dificil de advinar la razon de este privilegio. Las demas relijiones tienen dogmas, pero sin coherencia alguna con la moral, cuando menos, y cuando mas, contrarios á ellas. No son ciertamente muy edificantes las costumbres ni las acciones que la mitolojia atribuye á Júpiter, á Vénus, á Marte y á los otros Dioses que adoraban Grecia y Roma, á los cuales se asociaban dignamente por medio de la apoteósis los emperadores difuntos. Pero los dogmas del cristianismo tienen una alianza íntima con la moral universal del género humano: todos ellos nos prueban el amor de Dios á los hombres, y el que los hombres deben á Dios, y por consiguiente á sus hermanos, hijos del mismo padre celestial. El áxioma luminoso de la caridad, convertido en un sentimiento sagrado, dió base é impulso á la ciencia de las costumbres: la llevó de un solo paso á su perfeccion, y la hizo popular; pues lo que antes ni podian obrar ni entender los varones mas virtuosos ni los filósofos mas sagaces del gentilismo, lo supo despues y lo practicó el mas ignorante de los hijos de la iglesia.

La predicacion de la divina palabra, ejercida y recomendada por el salvador, por los Apóstoles y por la iglesia en todos los siglos es una parte esencial de la mision del sacerdocio cristiano: porque si esta mision tiene por objeto la santificacion de las almas, claro es que debe convencer el entendimiento de las verdades relijiosas y morales que tan enlazadas están entre sí, y persuadir la voluntad á la práctica de las virtudes. La relijion de la intelijencia debe dirijirse á aquellas dos facultades que son las principales del hombre.

La elocuencia sagrada es, pues, un genero de literatura debido única y esclusivamente al cristianismo. En nada se parece á los demas géneros oratorios, conocidos de los antiguos. Los afectos que debe escitar, son de diferente especie: su objeto es persuadir la práctica de verdades, ciertamente conocidas de los oyentes, pero nunca suficientemente apreciadas; sus medios consisten en mostrar la armonía de la creencia con los principios de la virtud; y su lenguage es superior al de los hombres.

Pues existe una elocuencia cristiana, claro es que ha de existir tambien una poesia que merezca el mismo nombre. No sabemos cuál genio maligno inspiró á Boileau cuando en su *Arte poética* escribió los siguientes versos:

De la foi d' un chrétien les mystères terribles
D' ornements egayés ne sont points susceptibles.

Cuyo sentido es que *los misterios terribles de la fé no reciben adornos poéticos.* Y sin embargo Boileau habia leido los cánticos é himnos de la Escritura santa, habia leido los profetas, y por consiguiente habia visto los misterios, no solo *terribles*, sino tambien *consoladores* de nuestra relijion, presentados con todos los adornos de la poesía mas sublime.

Lo mas que puede decirse para disculpar á aquel insigne humanista es que no se deben introducir en la Epopeya cristiana los objetos de nuestra relijion como Homero y Virgilio introdujeron sus dioses; y que si Boileau quiso escluir las creencias cristianas del poema épico, no fue su intencion destruir la poesía lírica sagrada, cuyos grandes modelos presentaba la Biblia. Pues entónces, ¿por qué en seguida de los dos versos ya citados añadió los siguientes?

L'evangile à l'esprilt n' offre de tous côtés
Que pénitence à faire et tourments merités.

El evangelio solo presenta la penitencia que es menester hacer y la pena debida á nuestros delitos. Estos dos versos escluyen toda esperanza de unir la poesía á la relijion.

Y sin embargo el evangelio conserva los cánticos de Zacarías y de Simeon, el himno de la Vírjen Madre, y nos dice que el mismo Jesus recitó un himno concluida la última cena.

¿Qué cegedad, repetimos, fue la de Boileau? La *penitencia* es necesaria, dice. Pues bien; una magnífica oda de David está consagrada á este sentimiento, asi como otras lo están á la humildad, al temor santo, á la obediencia, á la resignacion, á la esperanza, en fin, á todos los afectos cristianos. ¿Quién veda que inspiren á un corazon poético cantos fervorosos á imitacion de los del Rey de Sion? Convengamos en que debemos llorar nuestros crímenes, y estremecernos á la consideracion de las penas merecidas por ellos; pero ¿nos está prohibido fijar la consideracion en la piedad divina, en el amor del Salvador, en el precio sagrado de la redencion y en los santos misterios que diariamente lo aplican? ¿No decia ese mismo David, pecador y arrepentido: *yo cantaré en eterno las misericordias de Dios?*

Y volviendo á la epopeya, tampoco nos parece justa la reflexion de Boileau. Pocos años antes de que escribiese su arte poética, habia aparecido en Inglaterra *el Paraiso perdido* de Milton, que no introduce la divinidad á guisa de máquina, sino como objeto principal de la composicion, y que verificó con suma dignidad lo que al humanista francés parecia indecoroso. Creemos que Boileau ni conocia este poema, ni aun el idioma en que está escrito. A quien tuvo presente para criticarle, fue á Tasso; pero sin razon en nuestro entender: porque el asunto de la *Jerusalen* es altamente cristiano. Mas justa nos parece la acusacion que hace á Ariosto de haber mezclado las creencias cristianas con las mitolójicas. El poeta, que al descubrir las hazañas de Pelayo ó de Fernando el Santo, hiciese intervenir en su poema los seres sobrenaturales, sería muy digno de elojio; pues aquellas empresas deben parecernos aceptas á Dios, y aborrecidas de las potestades del infierno.

Boileau, maestro de la Europa literaria durante el siglo de Luis XIV, fue desobedecido en este precepto, por su amigo íntimo Racine, que cantó en la *Atalia* y la *Ester* al Dios de Abraham; por Racine el hijo, que compuso muchas odas sagradas y dos poemas didácticos sobre asuntos relijiosos: por Juan Bautista Rousseau, que siguió y escedió al hijo de Racine; en fin, por el mismo Voltaire, que por no dejar ningun género de poesía sin emprender, introdujo la relijion en la *Henriada*.

En nuestros dias ha aparecido Chateaubriand, que ha hecho un gran bien á la literatura y un gran servicio á la relijion, escribiendo su inmortal obra del *Genio del cristianismo*, consagrada á demostrar los tesoros de poesía, encerrados en los misterios, en las ceremonias, en las virtudes de nuestra creencia. ¿Y habrémos de renunciar á estos tesoros? ¿Qué cosa será capaz de inspirar la fantasía de un astista, si los objetos relijiosos no la elevan? Nada es mas *prosaico* que la incredulidad.

Acabamos de demostrar que el cristianismo introdujo en la literatura dos géneros

enteramente nuevos, á saber: la elocuencia del púlpito y la poesía sagrada: géneros esencialmente diversos de los demas conocidos hasta entonces, ya en su objeto, ya en sus medios artíscos. No seria dificil continuar esta investigacion con respecto á las demas bellas artes, y averiguar los progresos que debieron á la relijion la arquitectura, la pintura, la escultura y la música, aplicadas á los asuntos relijiosos, en los cuales tomaron un nuevo carácter un nuevo colorido, una manera desconocida de espresion.

Mas ahora nos proponemos adelantar nuestras indagaciones, y considerar este asunto bajo un punto de vista mas general. Queremos averiguar la influencia del cristianismo en toda la literatura; aun en aquellos ramos que no tienen conexion inmediata con la relijion, como son la elocuencia deliberativa, la del foro, la historia, el drama, la novela y todas las clases de poemas comprendidos bajo el nombre de poesías profanas.

En efecto, no es dudable que el cristianismo, produciendo como produjo en el mundo, la mas grande, la mas importante de las revoluciones intelectuales y sociales, debió enseñar á los hombres á mirar toda la naturaleza en general y cada objeto en particular de una manera muy diversa. Las impresiones del alma fueron diferentes, tanto en las precepciones como en los afectos; porque se asociaban á un sistema de ideas relijiosas enteramente contrario al interior. El hombre lleva siempre consigo á todas partes la imájen de los objetos que mas vivamente hieren su fantasía, y nada subyuga mas esta potencia del alma que la relijion. El cristiano no dejaba de serlo aun cuando considerase objetos de otro órden, aun cuando estudiase la física ó la historia. Léase á S. Agustin, y se verá en cualquiera de sus obras que á los ojos de este esclarecido doctor, tan admirable por su saber como por el temple de su alma tierna y candorosa, no hay objeto en el mundo físico, no hay hecho en él histórico que no sirva como de emblema para algunas de las verdades del cristianismo.

Este fenómeno debe ser mas comun en el poeta que en el filósofo, como quiera que la tendencia natural de la fantasía, á la cual obedece aquel esclusivamente, es animar el universo, y dar vida y accion á todos los seres. ¿Qué veia el poeta del gentilismo en el plácido arrolluelo que serpenteaba por el valle? La morada de una ninfa benéfica, que dispensaba frescura á las flores y plantas, y abrevadero al pastor y al ganado donde mitigasen su sed. Pero esta halagüeña idea no es la del poeta cristiano. Para él aquel objeto tan gracioso, tan apacible no es mas que la imájen del placer fujitivo que vá á perderse en el Occéano de la eternidad. La violeta pudo ser para Virjilio adorno en un canastillo de flores; para nosotros es mucho mas: es el símbolo de la humildad cristiana. Los jentiles animaron el universo físico, suponiéndolo poblado de deidades subalternas: la poesía cristiana desterró estas falsas divinidades, y consideró la naturaleza bajo un aspecto mas severo, mas moral, mas filosófico. Todas las criaturas llevan en sí mismas el sello de la bondad del Hacedor, y al mismo tiempo el de su propia caducidad, el de su propia nada. S. Juan de la Cruz, uno de los mejores poetas que honran nuestra literatura, espresó felicísimamente la primer idea en los siguientes versos:

Mil gracias derramando
Pasó por estos sotos con presura:
Y yéndolos mirando,
Con sola su figura,
Vestidos los dejó de su hermosura.

Es imposible traducir mas poéticamente la espresion del Génesis: *et vidit Deus quot esset bonum*: (*y vió Dios que era bueno* lo que habia creado). El Hacedor, comunicando su verdad á las criaturas con solo verlas, con solo su presencia, es una imájen de las mas bellas y al mismo tiempo de las mas atrevidas que pueden presentarse. Pues en esta imájen está encerrado el pensamiento cristiano acerca de la belleza física del universo.

Veamos á Calderon, cuyos pensamientos son siempre poéticos, aunque por la corrupcion del gusto de su tiempo, no siempre lo sea la frase, espresando la caducidad de la hermosura corporal.

No se alabe la hermosura;
Pues de dos veces muriendo
Una con el dueño nace
Y otra yace sin el dueño.

Pensamiento orijinal feliz á estar menos sutilmente espresado. Nosotros hemos procurado prerifrasearlo del modo siguiente:

Todo acaba: y dos muertes el destino
Reservó para tí, triste hermosura:
Una del tiempo al hierro diamantino,
Otra en la tumba oscura.

Se vé, pues, que el mundo físico es para el poeta cristiano símbolo perpétuo de verdades morales. Así no solamente toma sus corporaciones para describir al hombre del universo material, como han hecho todos los poetas de todas las naciones, sino tambien las toma del mundo intelectual para describir el físico. Calderon llama al Sol eclipsado en medio del dia en la muerte de Jesus, *jóven infeliz*: y compara el trastorno universal de la naturaleza en aquel momento, *á la casa de un príncipe difunto.* Entrambos sistemas de seres, materiales y morales son constantemente para la poesía cristiana metáforas recíprocas el uno del otro.

Si venimos ya al hombre, excelsa y principal obra de la creacion, como no puede dudarse de la gran modificacion que produjo el cristianismo en sus afectos y en sus ideas, tampoco pueden ya cantarse estos por el poeta de la misma manera que en los siglos de la gentilidad. Aclararémos nuestra idea con un solo ejemplo, y este lo tomarémos de la pasion del amor, la mas universal en el género humano, y al mismo tiempo la mas celebrada de todos los poetas en todos los siglos y naciones.

El matrimonio se ha mirado siempre sea la que fuere la relijion del pais, como un vínculo sagrado á los ojos del cielo y de la tierra; pero solo el cristianismo lo ha considerado como un contrato entre dos personas *iguales.* La mujer no era para los jentiles sino un instrumento, poco mas estimado, poco mas estimable que un esclavo. El amor, pues, que cantaron sus poetas, que representaron sus trájicos y cómicos, no era mas que una pasion fisiolójica, y en vano buscarémos ni en Safo ni en Horacio, ni en Ovidio algun pasaje que nos dé idea de este sentimiento moral, unido á la virtud, que han descrito Petrarca, Tasso, Lope, Racine y Calderon, y que ha pintado tan admirablemente Chateaubriand en su poema de los *Mártires.*

Pero desde que proclamó el Evanjelio la igualdad de la mujer al hombre; desde que el hombre comprendió que era el compañero y el protector, no el amo, y mucho menos el tirano de su consorte, el amor, objeto antes de mero placer sensual, se convirtió en un sentimiento profundo y moral, ligado con el honor, enlazado con la virtud; porque desde entonces la mujer virtuosa fue la gloria de su marido; porque en la compañera de la vida se exijieron otras cualidades que en una esclava doméstica.

No nos detendrémos, porque ya en muchos de nuestros artículos lo hemos repetido, en la diferente manera de espresar los afectos humanos, ya virtuosos, ya perversos, que introdujo el cristianismo. Obligando al hombre á leer con mas severidad en su corazon, obligó tambien al poeta, ya elejíaco, ya dramático, á describir las lides interiores del ánimo entre la razon y las pasiones, entre la maldad y el temor del remordimiento, entre el vicio y la virtud.

El cristianismo, pues, no solo sujirió nuevos géneros de literatura, sino amplió y perfeccionó lo que existian en la descripcion de todos los objetos así del mundo físico como del moral.

DEL DISCURSO

DEL SEÑOR MARTINEZ DE LA ROSA,

LEIDO EN EL ATENEO ESPAÑOL,

Sobre el influjo de la Relijion Cristiana en la Literatura.

EL autor comienza observando y caracterizando la gran revolucion social que produjo el cristianismo, y su influencia necesaria en el estudio de la filosofía y de la oratoria, á la cual presentó una nueva y estendida escena en *la elocuencia sagrada*, hija primogénita del evangelio, como la llama el Sr. Martinez de la Rosa.

Esplica despues el gran beneficio que hizo la relijion á la literatura, conservando en medio de la demolicion sucesiva del imperio y á pesar de las invasiones de los bárbaros, el depósitó de la lengua latina, y los libros, monumentos y artes de la antigua civilizacion.

Una sola frase del autor contiene materia para un gran volúmen. «Al recordar, dice, el cuadro que han bosquejado los historiadores y cronistas mas inmediatos á aquellos rudos tiempos, asómbrase la imajinacion y el corazon se estrecha al considerar qué hubiera sido de la civilizacion del mundo, si no hubiera existido en el seno mismo de las sociedades un principio de vida tan fecundo como el que desarrolló el cristianismo.» En efecto, nosotros cremos que á no haber existido entónces la doctrina evangélica, el occidente europeo, tratado como despues lo fueron Rusia, Polonia y Hungría por los mogoles, hubiera vuelto á la barbarie, cuando menos de los tiempos primitivos de Grecia.

Describe despues los efectos, útiles á la civilizacion, que produjeron las *Cruzadas*, «empresa, dice, poco conforme con sus sanas doctrinas» (del cristianismo). Cuestion es esta que se ha movido muchas veces y que otras tantas se ha decidido en sentidos contradictorios. No dudarémos esponer nuestra opinion, aunque no sea enteramente conforme la del ilustre escritor que analizamos.

En la época que comenzaron las Cruzadas, era la Europa una república confederada, semejante al imperio germánico que ha fenecido en nuestros dias; su gefe era el sumo Pontífice; su nombre, la *Cristiandad*; el título para pertenecer á ella, el bautismo y la fé cristiana. Opuesta á tan grande y poderosa nacion habia otra, que aunque separada en diversos estados, tenia un vínculo comun, que era la doctrina del mentido profeta de la Meca. Los mahometanos se habian hecho grandes y poderosos invadiendo paises cristianos. Desde el istmo de Suez hasta el Atlántico, desde el mar Negro hasta el de Arabia, desde el estrecho de Hércules hasta el Loira, y desde Malta hasta cerca del Tiber habia llegado victoriosa la media luna; y si la espada de Cárlos Martel, los esfuerzos de los cristianos de España y la energía de los papas, habian libertado la cristiandad ya casi moribunda, el peligro podia renovarse. Todavía poseian los mahometanos gran parte de nuestra península, toda el Africa, el Egipto, la Siria, la Natolia, y podian fácilmente ser reforzados por las tribus numerosas y fanáticas de Africa

y de Arabia, como efectivamente lo fueron en España, con grave detrimento del reino de Castilla, por los almoravides, almohades y benimerinos.

Ahora bien: ¿cómo puede creerse contraria á las doctrinas del evangelio la defensa que hizo la cristiandad contra las invasiones del mahometanismo? ¿Puede la relijion que profesamos, vedar la defensa de la libertad, de la independendia, de los hogares, de la familia y de los templos y demas objetos del culto público? No: nosotros no creemos como Rousseau que una sociedad de *verdaderos cristianos* haya de dejarse subyugar como un rebaño de corderos. Los fieles primitivos se dejaban degollar por dar testimonio de su fé; pero tambien vertian su sangre por la patria en guerras que no eran tan justas como la de la cristiandad, invadida por el islamismo agresor.

Entre los efectos de las Cruzadas no fue el de menos importancia haber llamado la atencion de los musulmanes hácia la cuna y centro de su poder, y haber libertado para siempre á la Italia de su contínuo susto. Si Constantinopla se hubiera vuelto á unir al centro de la cristiandad, no hubiera caido en poder de los turcos.

Hemos hablado del *espíritu* de la prensa, no de su *direccion* y *manera* de ejecucion; en estas puede tener mas lugar la crítica que en el primero. La guerra era *justa*: ¿se dirijió é hizo como debia? Esta es una cuestion de numerosos pormenores que no es posible ventilar aquí. Acaso los yerros que en esta parte se cometieron hayan dado lugar á la opinion del Sr. Martinez de la Rosa.

Esperamos que nuestros lectores nos perdonarán esta digresion puramente histórica, y no creerán que por ella hemos faltado á nuestro instituto. El exámen filosófico de un punto de historia pertenece tambien á la literatura.

Llegando el autor á los tiempos mas cercanos á la restauracion de las letras, atribuye el renacimiento de la poesía dramática en Europa á *los misterios*, representaciones relijiosas, que fueron y debieron ser el primer tipo en una sociedad sencilla, poco instruida todavía, y adherida firmemente á su creencia.

Esplica despues admirablemente la diferencia éntre el drama griego y el moderno: el primero encerrado *como en un carril*, entre el dogma relijioso del fatalismo, y el polítíco del odio á la monarquía: el segundo, suelto y desembarazado por el principio cristiano del *libre advedrío*, «profundiza mas hondo en los senos del corazon humano, sorprende hasta el menor impulso de las pasiones, y retrata luego á la vista de los espectadores una lucha mas interesante (y mas verdadera) que la del débil mortal con el ignexorable destino: *la lucha del hombre dentro del hombre mismo.*»

Aplica este mismo principio, en nuestro entender con suma verdad, al mundo poético de los griegos, material, visible, palpable, animado y lleno de seres sobrenaturales, comparado con el de los cristianos, que nada ó poco dice á los *sentidos*; pero dice mucho al corazon y á la inteligencia. Sus cuadros no son tan halagüeños y festivos como los de la mitolojía; pero son mas dignos del hombre que siente y que medita.

El autor, á quien ocupaciones de otro género no han permitido consagrarse al exámen de esta materia con mas detenimiento, confia sin embargo, y con razon, haber dado á conocer el objeto con estas breves pinceladas. Nosotros nos complacemos en ver comprobadas por un humanista tan justamente celebrado, las opiniones, que aunque no con tanta elocuencia, hemos emitido en nuestros dos artículos anteriores sobre esta misma materia.

DE LA INFLUENCIA DEL GOBIERNO

EN LA LITERATURA.

HEMOS dicho en uno de nuestros artículos que el influjo del gobierno político en los placeres de la imajinacion y de la intelijencia no puede ser sino *indirecto*; y lo hemos probado con la sencilla reflexion de que el poder público no puede tener otro objeto que el bien *material* de la sociedad. Hay sin embargo quien crea que las recompensas concedidas al genio influyen en la perfeccion de la literatura.

Pero nosotros no miramos esas recompensas como estímulos, sino como una muestra de aprecio de los trabajos del genio. El gobierno que las distribuye se honra á sí mismo; pero ni paga al artista, harto premiado con el renombre que su gloria le ha adquirido, ni lo estimula; porque el impulso para producir nace del poeta mismo. Tan imposible le es al genio reprimirse para no presentar la belleza que concibe, y reproducirla con los versos ó los pinceles, como á la roca desgajada de su asiento dejar de precipitarse al valle.

Los premios concedidos á las bellas artes son un elemento de civilizacion: prueban el valor que los gobiernos y las naciones dan á las producciones que son su delicia y su gloria. Mas aunque falten no por eso deja el verdadero artista de proseguir su carrera. El *Quijote* se escribió en un estado de fortuna muy próximo á la miseria; y el actor de los *Lusiadas* murió en un hospital, aunque despues se le dió un magnífico sepulcro, por lo cual dijo muy oportunamente nuestro Lope de Vega.

Decid si algun filósofo lo advierte;
¿qué disparates son de la fortuna,
hambre en la vida y mármol en la muerte?

Al contrario vemos la poesía, sumamente honrada en el reinado de Felipe IV, que tambien hacia versos, si no nos engaña la tradicion que le hace autor de las comedias impresas en su tiempo con el anónimo *un ingenio de esta córte*; y sin embargo ni los premios generosos del rey, ni su favor, ni su proteccion pudieron producir mas que las pobres comedias de Mendoza, los versos gongorinos de Villamediana, los prosáicos de Rebolledo y las rimas sutiles y descoloridas del príncipe de Esquilache. Es verdad que Felipe IV y Mariana de Austria apreciaron y premiaron á Calderon; pero este genio estaba ya formado cuando se presentó en la córte.

Cuando el gobierno premia las artes, sigue en la distribucion de los beneficios y en la eleccion de los agraciados el gusto dominante de la época: así se vió pervertido el buen gusto en España, y perfeccionado en Francia casi al mismo tiempo bajo dos monarcas igualmente apreciadores del genio y de la poesía como fue-

ron Felipe IV y Luis XIV. Aun mas: en España en el mismo reinado se conservó el buen gusto en pintura y arquitectura, que no decayeron hasta el fin del siglo; y la poesía se precipitó en los abismos que le habian abierto Góngora, Quevedo y aun el mismo Lope. Mas influencia tuvieron Paravicino y Gracian para corromper nuestra literatura, que auxilios pudo prestarles la liberalidad del gobierno; y no es estraño, cuando los mismos distribuidores de los premios eran idólatras del lenguaje culto, de los conceptos alambicados, de los equívocos y de las demas pestes del gusto, que introdujeron aquellos hombres de gran talento, y de péximo juicio.

En la corte de Augusto fueron generosamente recompensados Virgilio, Horacio y otros poetas que perfeccionaron el gusto y el idioma. Pero se habian formado en el estudio de los modelos griegos, á los cuales debieron su delicadeza y aticismo. Antes de Augusto tenian ya los romamos á Terencio, á Ennio, á Cátulo, á Lucrecio; tenian á César, modelo de estilo histórico; y en fin, á Ciceron, el hombre mas universal de su época, y cuyas inspiraciones oratorias fueron quizá las que formaron el siglo de Augusto; y bien conocido es el premio que recibió del cólega de Marco Antonio.

Veamos, ya que las recompensas de los gobiernos no pueden tener ni han tenido una influencia directa en la perfeccion del gusto ni en las producciones del genio, si por lo menos la forma del gobierno puede tenerla en algunos ramos de la literatura. Se cree con bastante generalidad que la oratoria necesita para su perfeccion de un gobierno libre de los debates de la tribuna. Nosotros estamos persuadidos de que esto es verdad, no en cuanto á la oratoria en general, sino en cuanto á los géneros á que se dá mas importancia en los gobiernos populares, á saber: el deliberativo y el forense; pero principalmente el primero.

En efecto, donde no hay teatro es imposible que se perfeccione el arte de la declamacion. Donde no hay tribuna pública es imposible que se formen oradores en el género deliberativo. A la verdad, en los consejos de los príncipes mas absolutos se delibera, se discute, se examinan contradictoriamente las opiniones, y no será raro que la elocuencia asegure el triunfo. Pero aquellas oraciones tan desmayadas aun en la pluma de Famiano Estrada, que quiso prestarles toda la elocuencia de que era capaz, ¿qué son en comparacion de los movimientos oratorios que inspira en la tribuna el espectáculo de una nacion representada por sus prohombres, la independencia del orador, su importancia política, y hasta la oposicion misma de sus adversarios? Todas estas circunstancias son otros tantos aguijones del genio, y el que en aquella situacion no produzca cosas escelentes, viva seguro de que no será nunca buen orador.

Por una razon semejante se cree justamente el gobierno libre como el mas á propósito para producir grandes oradores forenses. Se estudia en él mas el espíritu y la letra de las leyes: se da mas importancia á la vida, al honor, á la propiedad del ciudadano. Son mas comunes en él los peligros jurídicos por la enemistad de los partidos, que hace que aun en causas meramente civiles se introduzcan consideraciones políticas. Pero debe confesarse que en la Europa moderna se ha procurado desterrar la política del santuario de la justicia, y las leyes dejan á los jueces mucha menos latitud para dar su fallo que en Grecia y Roma, lo que con gran ventaja de la humanidad ha cortado en gran parte el vuelo á la elocuencia del foro. Muy raros son los casos en que un abogado ó un fiscal puedan emplear con oportunidad los movimientos oratorios que admiramos en Ciceron defendiendo á Tito Ennio ó acusando á Verres. La lójica ha sido siempre el principal fundamento de la elocuencia; pero en el dia puede decirse que es casi esclusivo.

Asi es que aun en monarquías absolutas han brillado grandes oradores forenses. Basta citar los nombres ilustres de Daguesseau, Cochin y Servan. Y aunque su elocuencia sea mas templada que la de Ciceron, no por eso es menos brillante. A la verdad, la forma de gobierno no permitia que Francia tuviese en tiempo de Luis XIV oradores de tribuna; pero no hay en todos los que han ennoblecido la de Inglaterra nada que comparar en cuanto al nervio de la espresion y movimiento de los afectos con Bossuet ni con Massillon. Estos dos grandes hombres habian recibido de la naturaleza el genio de la elocuencia; y son tan grandes en el género que cultivaron como Ciceron y Demóstenes en el suyo.

Concluyamos, pues, que no puede nunca ser grande ni directa la influencia del

gobierno ni en la perfeccion del gusto ni en las producciones del genio. Este don de la naturaleza se manifiesta espontáneamente en virtud de su carácter espansivo; mas no lo crean los premios, ni las calamidades y persecuciones lo oprimen; y si la forma del gobierno le cierra algunos caminos del templo de la gloria, él sabrá abrirse otros nuevos y desconocidos.

El impulso indirecto mas útil que puede dar en esta materia la autoridad pública es la multiplicacion de los museos y bibliotecas, en que la juventud pueda estudiar los grandes modelos de belleza. Ellos son los que despiertan y estimulan el genio.

En cuanto á las recompensas, son un deber de toda nacion civilizada, y las creemos mas gloriosas al gobierno que las dá, que al artista que las recibe.

ESTADO ACTUAL
DE LA
LITERATURA EUROPEA.

ARTÍCULO I.

La literatura actual es bajo todos aspectos una consecuencia inmediata é inevitable del espíritu que inspiró á los pueblos el filosofismo del siglo XVIII. El genio pereció á manos del materialismo, porque no hay genio sin entusiasmo, y por consiguiente sin convicciones y creencias. Por otra parte, desprovisto de todo principio moral y relijioso, no dejó á la sociedad mas vínculo que la política; y nada es mas propio que la política para adormecer la imajinacion y secar la fuente de los afectos. Y debe ser así. La ciencia del gobierno de los hombres tiene principios exactos y consecuencias rigorosas confirmadas por la esperiencia histórica. Su estudio debe hacerse esclusivamente con el raciocinio, y desgraciado de aquel que ya en la teórica, ya en la práctica de esta ciencia dé lugar ó á las pasiones ó á los vuelos de la fantasía. No aprenderá mas que desatinos; no hará mas que cometer errores funestísimos.

Ademas, la política que predicaba aquella secta filosófica era disolvente: con el título de reformadora aspiraba á destruir todo lo que existia, sin duda con el intento de levantar sobre las ruinas del edificio social que habia entonces, otro, que á pesar de haberse amasado sus materiales con tanta sangre y tantas lágrimas, aun no ha salido de cimientos. ¿Cómo podrian los ánimos invitados á la reforma del mundo aplicarse al ameno y apacible estudio de las letras, á la contemplacion pacífica de la belleza ideal? La reforma halló, como era de esperar, oposiciones: la guerra civil y la estranjera convirtió la atencion hácia los campos de batalla, á las fases políticas que la victoria y la fortuna daban á los pueblos. ¿Era esta ocasion oportuna, ni teatro á propósito para los sublimes arrebatos del genio?

Ya se quejaba Madama Stael á principios del presente siglo de la falta absoluta de inspiracion que se notaba en las producciones literarias de su época. Afectábase entónces lo grandioso y lo sublime; mas solo habia hinchazon y frases sonoras. Fue tal la

desventura de los tiempos, que el capitan mas ilustre de la historia, y quizá el genío político mas grande no halló sin embargo quien le cantase dignamente, y de tal manera que sus versos igualasen la inmortalidad del héroe. Y no es estraño: para cantar es menester fé, y no la habia en las obras de aquel hombre estraordinario. La esperiencia justificó el cauto temor de las musas. Un momento desgraciado derribó aquel poder colosal, del cual solo ha quedado un nombre. Pero ese nombre vivirá tanto como el género humano.

Horacio miró como contrarios al genio los escesivos placeres de los sentidos, y los cuidados esclusivamente consagrados al aumento ó conservacion de los bienes de fortuna. Nadie negará que tuvo razon. Los placeres sensuales enervan el vigor de la fantasía, y embotan la sensibilidad del corazon; y el amor esclusivo del dinero destruye sin esperanza todos los sentimientos generosos y sublimes. Un alma, corroida por cualquiera de estos dos vicios, la sensualidad ó la avaricia, ¿se halla en disposicion de entregarse á la contemplacion de la bella naturaleza, y al estudio de sus relaciones y armonías? Pues bien: la filosofía del siglo XVIII, demoliendo poco á poco todas las ilusiones, todas las ideas, todos los sentimientos del corazon humano, y no dándole al hombre otro destino que el de buscar sus *bienes materiales*, y por consiguiente el dinero, que los representa todos, dió necesariamente un golpe mortal al genio, y le hizo incapaz de conocer y de reproducir la belleza.

La política tiene y debe tener por único objeto el bien estar material de los asociados. Asi lo ha dicho Bossuet, uno de los mas grandes genios que han existido en el mundo, y el gobierno debe dejar á cada uno los medios de procurarse la felicidad moral, intelectual y poética, ya en el estudio ó práctica de la literatura y de las bellas artes, ya en el conocimiento de las ciencias, ya en el ejercicio de la virtud. El gobierno no puede influir sino de una manera muy indirecta en las sensaciones interiores ó individuales de los ciudadanos. Su accion directa es puramente material. Pero cuando todos los hombres son llamados al estudio de las combinaciones políticas; cuando hasta convida á él la ambicion honrada y el deseo de hacer bien á su patria, las almas llenas de ideas de esta clase, que han de ser materiales por necesidad, mal podrán vivir habitualmente en el mundo de la imajinacion, que es el de los poetas.

El amor, pues, de la sensualidad, la codicia y la política han contribuido sobre manera á apagar el fuego del injenio. Sin embargo, es menester confesar que á pesar de todos estos principios contrarios á los progresos de la literatura, han existido y existen todavía almas privilejiadas, sensibles á la voz del entusiasmo. Pero aun en estas se deja sentir la funesta influencia del siglo, de este siglo de ambicion tan presuntuosa como precipitada. Cuando se han destruido todos los móviles morales que influyen en el corazon humano, no queda mas que uno, que es la ambicion del mando ó de la gloria, ó quizá de uno y otra. Las revoluciones han enseñado cómo se hace en breve tiempo una gran fortuna; cómo se asciende á grandes dignidades; cómo se adquiere mucha nombradía. El espectáculo de estas grandes mudanzas de la suerte, presente siempre á la vista de los hombres, exalta fácilmente la fantasía de los que sienten en sí mismos la enerjía suficiente para entrar en esta carrera de anhelo y de progreso. Aumentan este impulso las numerosas ocasiones que se ofrecen en tiempo de calamidades públicas de hacer servicios á la patria en los diversos ramos de la administracion. Hablamos solo de la ambicion *honrada*, porque esa es la única que en nuestro entender puede caber en almas generosas.

Pues ahora bien: esta ambicion pasa como por contajio de las clases consagradas á los empleos públicos á las de los artistas y literatos. El deseo de distinguirse y de sobresalir los devora; y este deseo los aguija á presentarse á recibir aplausos antes de que sus genios hayan llegado á su perfecta madurez. Felizmente para la pintura, escultura y música no puede prescindirse en estas artes de un aprendizaje necesario, del estudio de las formas de los objetos, de los efectos de la perspectiva, de los colores y de los sonidos; estudio que exijiendo algun tiempo obliga al genio á enfrenar su ardor prematuro de gloria, á replegarse sobre sí mismo, á reconocer sus fuerzas, á aprender el uso de ellas. ¡Desgraciada poesía, para cuyo ejercicio no se necesita mas que papel, tinta y pluma! La mas bella de las artes puede impunemente ser violada por cualquier atrevido que lo emprenda.

Esta triste facilidad hace que apenas se sabe componer un verso se espone en cualquiera de las numerosas reuniones literarias un enjambre de jóvenes, capaces algun dia de honrar la patria con su genio bien dirijido; pero que al escribir sus primeros ensayos, publicados con harta precipitacion, no pueden tener ni el debido estudio del idioma que no han estudiado, ni la correccion y lima tan necesaria en las obras de injenio, ni el conocimiento práctico del hombre y de sus afectos, ni en fin, la multitud de ideas filosóficas, que tan presentes tenia Horacio cuando llamaba á la sabiduría «el principio y la fuente» de escribir bien, y remitia á sus alumnos á la lectura de los discípulos de Sócrates. *Deja fray Gerundio los estudios y se mete á Predicador.* Los que crean que un buen poeta necesita menos instruccion que un buen orador dan manifiesto indicio de no conocer la elocucion ni la poesia.

Pero esta objeccion la salvan fácilmente diciendo que el poeta no necesita de ningun estudio; que sale inspirado desde el seno de su madre; que la inspiracion suple la falta de los conocimientos; en fin, que debe cumplir con la mision *misteriosa* que se le ha dado, y que no debe dejar de cantar desde que se siente con disposicion para ello. En vano se les replica con la autoridad de Aristóteles, Horacio, Boileau. ¿Qué es para ellos la autoridad? Este desprecio de todo lo que han dicho, de todo lo que han meditado nuestros mayores es otro de los beneficios debidos á la secta filosófica del siglo pasado.

A la verdad, no serémos nosotros los que concedamos tanto al principio de la autoridad, que querriamos aplicarlo en toda su rijidez al estudio de las humanidades. Pero antes de sacudir su yugo, es menester examinar los preceptos, ver si estan ó no conformes con la razon filosófica propia de la ciencia, estudiar los modelos, conocer y sentir sus bellezas y sus defectos. ¿Esto es lo que hace nuestra juventud actual, despreciadora de los idiomas sabios y del patrio, y que va á buscar en los poetas franceses del dia los giros de que usan en sus composiciones?

ARTÍCULO II.

La ausencia del genio poético, el fermento político introducido hasta en la literatura, la presuncion ambiciosa y el desprecio á los estudios y modelos literarios, consecuencias todas del espíritu filosófico del siglo anterior, han introducido en la república de las letras una anarquía muy semejante á la de las ideas morales al fin de dicho siglo. Nada hay ya cierto y seguro: todo es problemático: se han falseado hasta los sentimientos primitivos é indelebles del corazon humano, y la mayor monstruosidad, asi en literatura, como en moral y en política, encuentra quien la aplauda, quien la envidie y quien se desviva por imitarla. Tan cierto es que la poesía es el reflejo de la sociedad, y que el giro de las ideas y de los sentimientos se ha de hallar necesariamente representado en las composiciones que hablan al corazon y á la imajinacion.

Muchas veces hemos repetido, en el exámen que hemos hecho del carácter actual del teatro, que nosotros no tanto atendemos á las formas dramáticas, como al resultado de la pieza; esto es, á los sentimientos que deje en el corazon, y á los impulsos que dé á la fantasía leida ó representada. Lo mismo decimos de la lírica y de la epopeya; lo mismo de la sátira y de la elejía. Algunos han creido hacer un grande esfuerzo de genio renunciando á las formas clásicas del teatro francés. ¡Qué pobreza! ¿Y eso se llama orijinalidad? ¿Pues quién ignora que es un plágio de Shakespeare y de Calderon? Pero lo que no han podido hacer es, renunciando á aquellas formas, hacernos derramar lágrimas por la suerte de un padre abandonado, como el rey Lear, por una hija ingrata; presentarnos el grandioso carácter de un marido, como D. Gutierre Alonso de Solís, que venga su honor ultrajado; elevar nuestras almas á la altura de

un héroe como el Sertorio de Corneille, ó enternecerla con los gemidos de una madre aflijida como la Andrómaca de Racine. No nos cansemos: la variacion de las formas á que dan tanta importancia nuestros dramáticos actuales es una cosa indiferente. Calderon y Moreto hubieran hechizado tambien á su siglo, aunque la moda les hubiese obligado á obedecer estrictamente las unidades de Boileau; y Corneille y Racine hubieran sido tambien dos grandes poetas trájicos, aunque hubiesen adoptado las licencias de Lope. Tenian genio, y al genio no le asustan las dificultades, ni él abusa de la facilidad.

Otro tanto dirémos de las formas líricas. Algunos creen haber hecho una innovacion, variando de metros en la oda: cosa tan antigua por lo menos como Sófocles, Eurípides y Pindaro, y que en Francia ni aun tiene el mérito de la novedad, pues la puso en práctica Racine en los coros de *la Atalia y de la Ester*, y Juan Bautista Rousseau en muchas de sus composiciones. Solo reparan en estas niñerías los injenios que no son capaces de elevarse á otra rejion.

Vengamos ya al fondo de los pensamientos, en el cual hay una diferencia muy notable entre los poetas del dia y sus antecesores. Tambien se sentirá en esta parte la funesta influencia de la época. Las revoluciones nos han dado el espectáculo triste, pero muy á propósito para escarmentar á los pueblos de la inmoralidad atrevida, elevada al poder, la cual en semejante caso no procura, como en otras ocasiones, encubrir con ninguna especie de velo su nativa deformidad. Sí: la generacion actual y la pasada han sido testigos de lo que son capaces los hombres, cuando empeñados en hacer despreciables y en romper todos los vínculos sociales, no reparan en medio alguno para conseguir su objeto.

El odio á todo lo que sea ó parezca relijion, á las distinciones concedidas al mérito y á la virtud y perpetuadas á las familias, á los tronos, y en general, á toda especie de gobierno legal, ha sido por muchos años un sentimiento bastante comun en Francia, y en otros paises á imitacion de la Francia. Su terrible violencia produjo la revolucion y ensangrentó la Europa. Y cuando ya empieza á calmarse esta infernal pasion; cuando los pueblos movidos por la esperiencia, el desengaño, la razon moral y la política han llegado á conocer la utilidad, la necesidad misma de aquellas instituciones, y que su destruccion es mil veces mas funesta que los mismos abusos inseparables de cuanto ha de pasar por manos de los hombres, una nueva escuela dramática, siguiendo los pasos de Schiller, Alfieri y Chenier, se empeña en desdorar, envilecer y hacer aborrecibles nombres célebres en la historia, corporaciones respetables y cosas y personas por todos títulos venerables, sin atender á ningun freno de decencia, exajerando los hechos, calumniando cuando no hallaban en la historia crímenes bastante odiosos que atribuir á sus personajes, y á veces contra el testo mismo de la historia, y en fin, ocultando cuidadosamente el bien que hicieron.

Pero aun cuando no calumnien, aunque sean hombres justamente execrados en la memoria de los humanos, como los de Neron ó de Alejandro VI, ¿qué placer ó qué utilidad pueden recibir los espectadores de ver á semejantes mónstruos pintados con la mayor exajeracion posible? Porque esta no falta nunca; y ningun tirano hay tan cruel en los anales del mundo, ni ningun demagogo tan perverso en sus revoluciones, como los que describen nuestros nuevos poetas. Y si á esto se añade el furor de colocar casi siempre al héroe entre el crímen y el suicidio, y la mania de someterle á las pasiones, que siempre triunfan, y sin lucha, de la razon, no podrá desconocerse en la literatura dramática actual la hija del materialismo de Diderot, educada entre los mónstruos de la revolucion francesa, sin ideas morales, sin sentimientos de honor, sin creencias relijiosas.

Dirán que la descripcion bien hecha de los hombres malvados es útil para conocer y detestar la perversidad, y correjirse. Nosotros lo negamos; primero, porque no admite la naturaleza humana el grado de perversidad que atribuyen estos dramáticos á sus héroes: segundo, porque nadie se corrije de aquellos vicios de que no se cree capaz. No hay ninguna mujer que se parezca á Lucrecia Borjia: no hay ningun hombre que se crea capaz de la perversidad de Antony. ¿Y cómo, aunque fuera asi, se ha de correjir el espectador de los vicios coronados con cierta aureola brillante y casi disculpados? ¿No es este camino mas á propósito para hacer malvados á los hombres

por medio del teatro, como ya hemos visto desgraciadamente, que para correjirlos? Obsérvese que la mayor parte de los espectadores pertenecen á la clase media de la sociedad ; es decir, no se hallan ni en la esfera del poder, en la cual tiene muy poca influencia la moral de la escena, ni en la clase ínfima, donde la miseria y la falta de educacion suelen producir maldades y delitos. El auditorio generalmente se compone de la clase mas culta é instruida de la sociedad ; y va al teatro, no á estremecerse con las caricaturas de la perversidad, ni á asquear las horruras morales de la naturaleza humana, sino á recibir las impresiones plácidas de la benevolencia y de la compasion, á admirar los rasgos sublimes ó las escelentes máximas, á temer los frutos infaustos de las pasiones exaltadas, ó bien á reirse de los vicios y locuras de la especie humana, y tal vez de los suyos propios. Los personajes que ahora se presentan horrorizan, y el horror no es una pasion teatral, aunque el terror lo sea.

En nada se conoce mas la falta de genio que en la exajeracion, porque el principal carácter de lo bello y de lo sublime es la sencillez. El verdadero genio da á sus cuadros proporcion, armonía, naturalidad: la presuncion quiere siempre ocultar su falta de orijinalidad dando á todos los objetos dimensiones gigantescas. Se creen grandes, porque nada de lo que pintan tiene su modelo en la naturaleza, y orijinales porque son absurdos.

Háse introducido en la nueva literatura la costumbre de despreciar los géneros bucólico y épico, y aun el lírico lo han reducido á una esfera sumamente mezquina, cual es la de aglomerar cuadros y reflexiones sin órden ni trabazon, sin cadena oculta que ligue los pensamientos de la oda, sin objeto final que sirva de móvil y de término á los sentimientos ni á las ideas del poeta. Repiten el famoso soneto de Lope de Vega, que despues de haber descrito muy minuciosa y poéticamente un prado y una laguna, concluye asi :

Y en este prado y líquida laguna,
Para decir verdad como hombre honrado,
Jamás me sucedió cosa ninguna.

El desprecio de los géneros de poesía, que arriba citamos, tiene su oríjen en el que se profesa generalmente á todo lo que no es de la época actual. Quieren elevarse deprimiendo á sus antecesores. Basta que aquellas composiciones poéticas fuesen ensalzadas en otro tiempo; ó por mejor decir, basta que ellos no se sientan capaces de hacerlas, ni aun de emprenderlas, para que las crean despojadas de mérito. Sin embargo, la admiracion de las acciones heróicas es natural al hombre, y le son tanto mas agradables las descripciones de la vida campestre, cuanto le separa mas de ella la escesiva civilizacion. Replican que los cuadros épicos y bucólicos, á fuerza de ser comunes estan ya *gastados*. Lo mismo podria decirse de las pinturas del Ticiano ó de Murillo. En las bellas artes lo bello nunca se *gasta*; ó habrémos de reducir las producciones del genio á la ruin suerte que tienen los pasajeros caprichos de la moda.

ARTÍCULO III.

La prensa periódica, que tan grandes servicios hace á la humanidad bajo otros aspectos, es funestísima á la literatura, no solo por la precipitacion con que es menester escribir para los diarios, y que no permite correjir, y á veces ni aun meditar lo que se escribe, sino tambien por la facilidad que ofrece á los genios aun no formados y sin instruccion de presentar al público sus indijestas é incorrectas composiciones, de satisfacer su presuncion juveñil y de hacerse incorrejibles. Hemos sido testigos de un su-

ceso lamentable, ocurrido por esta sed prematura de gloria que atormenta á los jóvenes. Uno de ellos, de muy corta edad, se suicidó en Paris porque le silvaron el primer drama que habia dado al teatro. Ejemplo terrible de los funestos efectos de la incredulidad unida al orgullo.

No ignoramos que la palabra *correccion* disgusta á los que creen que para ser poeta bastan el genio y la inspiracion. Voltaire, que fue desgraciadamente el maestro de su siglo en muchas cosas que no sabia; pero á quien nadie podrá negar el mérito de haber sido el primer literato de su tiempo, da en esta materia una máxima muy notable: *debemos componer con todo el estro de la inspiracion; mas debemos correjir con toda la frialdad de la crítica.* El genio mas grande, los pensamientos mas felices no producirán sino mamarrachos insufribles, si no vuelven al yunque los versos inarmónicos, las ideas mal esplicadas, las frases viciosas, las espresiones desmayadas, inoportunas ó impropias. ¿Por qué nos desagrada tanto la lectura seguida de Lope de Vega, el poeta que mas se ha entregado á su genio y que menos ha correjido? Porque sus versos escelentes estan mezclados con defectos insufribles, que llegan algunas veces hasta la absurdidad.

Es un delirio creer que el periodo poético sale, como Minerva armada de la cabeza de Jupiter, enteramente perfecto de la pluma del poeta. Tal vez sucede asi; pero en muy raras ocasiones. Lo mas comun es ocurrir un escelente pensamiento, y haber de luchar largo tiempo para espresarle debidamente, ya con la dificultad de la rima y del metro, ya con el lenguaje mismo para arrancarle, digámoslo asi, las voces mas gráficas ó las frases mas armoniosas. Añádase, que á pesar de toda esta contienda y trabajos, es menester que aparezca el periodo poético tan fácil como si hubiera ocurrido repentinamente. La inspiracion pues, es para el pensamiento: la perfeccion del lenguaje es hija de la lima. Esta distincion importante no es conocida de los que afectan creer que los versos mejores son los que primero ocurren. Para convencerlos de lo contrario basta observar que ninguna composicion improvisada ha merecido todavía pasar á la posteridad; ni se conoce ningun poema digno de la atencion del público, entre los que componen los poetas llamados improvisadores. Volvamos á nuestro propósito del cual nos ha separado la necesidad de probar la importancia de la correccion.

La division en partidos de la actual república de las letras (si puede llamarse *república* la que en realidad no es mas que anarquía) ha aumentado los males, no se trata ya de ser buen poeta ó buen escritor, sino de ser clásico y romántico. La polémica de los partidos, en política y en literatura, es la comidilla de los que no tienen genio ni para gobernar ni para escribir. Se desciende muy pronto á personalidades en estas especies de contiendas; y ya se sabe lo que sirven las personalidades para la perfeccion de los estudios.

El desprecio que tan públicamente se hace por una de estas dos escuelas de las reglas y principios que forman el arte y la ciencia de las humanidades, y de los modelos que nos han dejado los grandes hombres que nos antecedieron promueve la ignorancia, y multiplica los mónstruos. Se quiere que la poesia sea entre todas las bellas artes la única que no necesite de estudios, y la mas noble, la mas sublime de todas puede ejercerse por cualquier ignorante, aun por el que no conoce el idioma en que versifica. Es imposible decir un desatino mas solemne.

Algunos lo disculpan, observando que esta es una reaccion propia de la época, en venganza de la injusticia con que sus contrarios los clásicos desconocieron en el último tercio del siglo pasado el mérito de nuestros escritores dramáticos del siglo XVII. Nosotros somos los primeros en censurar esa injusticia; pero ¿cuándo se ha visto que la iniquidad de un partido santifique la reaccion del opuesto? *Tú has despreciado á Calderon y á Lope; pues yo desprecio á Corneille y á Racine.* Esta es la lójica de las verduleras ¿Conviene á los hombres que tratan de literatura y de crítica literaria? ¿No seria mucho mejor que celebráramos en cada uno sus aciertos y censurásemos sus faltas?

A la verdad, causa enojo oir á Montiano y Luyando, autor de dos trajedias detestables, decir en los prólogos, tan soporíferos como las trajedias, mil necedades contra nuestro antiguo teatro. Nos fastidiamos al leer en el prólogo que puso Moratin el padre á su triste comedia de *La Petimetra*, declamaciones contra las de Lope de Vega. ¿Ni quién sufrirá á Velazquez, en el indijesto compendio que escribió de la historia de

la poesia castellana, tomar el tono majistral y juzgar desatinadamente de lo que ni entendió ni fue capaz de entender? Estas críticas eran injustas, porque eran estúpidas. Mas no por eso hemos de tener por perfectos á los autores criticados. Son dignos de nota el prosaismo tan comun de Lope, la inmoralidad de Tirso, el gongorismo habitual de Rojas, las simetrías de Calderon, las chocarrerías, tal vez sustituidas por Moreto á la verdadera sal cómica. Estos defectos notó nuestro Luzan con sumo talento é imparcialidad, y estos defectos dieron lugar á las críticas impertinentes de sus sucesores. En Corneille y Racine se han notado tambien defectos; pero ni de unos ni de otros hemos de desconocer por estos lunares las escelentes prendas que poseyerou. La justicia literaria consiste en decir la verdad toda entera cuando se juzga á un escritor. Nada es mas mentiroso que una media verdad.

En cuanto á las reglas, nuestra opinion es que las hay, como en la pintura y en la música. Sin reglas no hay arte. Acaso tal vez se han dictado algunas que no se deducen con todo rigor de los principios de la ciencia de la belleza.: tal vez los escritores adocenedos, que se han dedicado á colectarlas sin talento ni principios, tan supersticiosos adoradores de Aristóteles y Horacio, como incrédulos son sus adversarios, hayan promulgado como regla infalible lo que aquellos citaron solo como un uso admitido. Sirva de ejemplo la division del drama en cinco actos, que Horacio recuerda solo como una costumbre del teatro latino, aunque no faltan razones filosóficas para justificarla; pero no para hacerla tan obligatoria que sin ella sea despreciable una trajedia ó una comedia bien escrita. Confesarémos, pues, sin dificultad que se han dado como cánones inviolables los que realmente no lo son; pero aseguramos al mismo tiempo que es falso todo cuanto se ha dicho de que ponen trabas al genio. Aseguramos mas, y es que son favorables al poeta mucho mas que esa ilimitada libertad que tan gratuitamente les ha querido regalar la nueva escuela.

El verdadero genio triunfa de todas las dificultades, y producirá siempre grandes cosas á pesar de los obstáculos que se le opongan. Hemos visto á los principes del teatro francés superar cuantos obstáculos les opusieron las leyes severas que tenia en aquella nacion la poesia dramática, aun cuando todas esas leyes no fuesen, rigorosamente hablando, obligatorias. El teatro español del mismo tiempo, mas libre de ataduras literarias, no desconocia sin embargo las de la moral y de la política. Uno y otro produjeron composiciones escelentes. En el dia el drama ha roto todos los frenos, y ¿qué es lo que produce? ¿Qué uso hace el genio de tanta libertad como ha adquirido? Despeñarse.

Las reglas dan cierto estímulo para vencer los obstáculos que ellas mismas presentan; el talento se replega sobre sí mismo; adquiere nuevas fuerzas; medita, combina el plan; y porque trabaja mas y estudia mejor la materia, siente mas vehementes inspiraciones, y asi llega á la perfeccion. El genio libre traslada al papel lo que primero le ocurre; no corrije; no contempla su asunto; marcha á su alvedrío vagamente y sin direccion, y siempre falta á sus producciones la consistencia que resulta de las dificultades previstas y vencidas.

Hemos procurado esponer las diferentes causas que han producido la anarquía que se nota actualmente en la literatura, y que tienen suma conexion con la que se nota en el órden social. La principal de ellas, y que comprende á todas las demas, es la escasez del genio, la cual es producida por el carácter materialista que dieron á su época los filósofos del siglo pasado. Felizmente la sociedad va, aunque paulatinamente, recobrando bajo formas políticas mas protectoras las ideas morales que antes la sostenian, y las creencias que se solicitó en vano destruir para siempre. Cuando se hayan restaurado enteramente, volverá á brillar el genio poético con nuevo esplendor, y los buenos estudios restablecidos perfeccionarán el buen gusto casi desconocido en nuestros dias.

DE LOS ARTÍCULOS GRAMATICALES.

Los nombres que imponemos á las sustancias, ó son individuales, ó abstractos. Los primeros designan suficientemente el objeto, y no tienen necesidad de ningun apósito para espresarlo. Alejandro, César, Roma, Madrid no necesitan de artículo.

Lo mismo podemos decir de los nombres propios de provincias ó de partes del mundo, como Europa, Alemania, Andalucía, Italia. Sin embargo, el uso que frecuentemente se burla de las leyes de la lójica, permite que tal vez se les anteponga el artículo *la* femenino; bien que debemos tener presente que nuestro idioma no gusta de esta aposicion. Rara vez la usaron los escritores de nuestro buen siglo. En francés es mas comun.

¿Procede el uso del artículo en este caso de suponer entendido el sustantivo *provincia* que se calla, diciendo, por ejemplo, la Andalucía, la Francia, en lugar de *la provincia de Andalucía, la corona de Francia?* ¿O bien de suponerse la palabra *república*, en atencion á que se usa con mas frecuencia de artículo, cuando la palabra se toma, no por el territorio mismo, sino por el estado? Porque nadie dice: *voy á la Francia*; pero pocos dejan de decir: *la Francia está dispuesta á sostener la causa de los griegos.*

En los nombres propios de los rios es mas comun el uso del artículo en las lenguas modernas; y aunque Argensola haya dicho poéticamente:

No sufre Ibero márjenes ni puente:

lo comun es decir: *el Ebro, el Tajo, el Tiber.* Aqui se conoce claramente la elípsis de la palabra *rio*, que se sobreentiende.

Finalmente, en algunas provincias suelen anteponer el artículo femenino á los nombres de las mujeres, cuyo uso adoptó Fr. Luis de Leon en la traduccion de las églogas de Virjilio. Los nombres propios de mares casi se miran como adjetivos: *el Océano, el Báltico, el Mediterráneo* son espresiones usuales, en las cuales se omite el sustantivo *mar*, asi como en los de montes se suprime este.

Estos caprichos y anomalías del lenguaje nada prueban contra el principio lójico; á saber: que los nombres individuales no necesitan de artículo.

No asi los nombres abstractos de género, especie ó calidad, ó de los seres creados por la imajinacion, como *animal, hombre, verdura, muerte.* Cada uno de ellos representa, no un individuo existente en la naturaleza, sino una fórmula general, en la cual se comprenden muchos individuos, ó una cualidad comun á toda la especie. La palabra *vid* es una especie de fórmula algebráica, en la cual estan comprendidos todos los arbustos que gozan de ciertas cualidades comunes y conocidas: cuando el vocablo *prudencia* representa una sola calidad comun á muchos individuos. Todo el saber humano consiste en hacer bien estas clasificaciones, asi como todos los errores proceden de falsear la significacion que se haya dado á estas fórmulas.

Pues ahora bien: cuando sea necesrio reducirlas á que signifiquen un solo individuo, el cual no queremos, ó no podemos, ó no debemos representar por un nombre individual, es menester que espresemos esta reduccion por un signo, que es el artículo. Artículo, pues, es aquel signo por el cual limitamos á significar uno ó muchos individuos, las fórmulas generales que representan una especie ó un género.

La necesidad de los artículos procede de lo imposible que es crear nombres individuales en todas las clases de objetos. Si se dan nombres propios á los individuos de la especie humana; si entre los árabes se dan á los caballos por el aprecio particular que este noble animal les merece, no es posible hacer lo mismo en las otras especies, ni en las de árboles, plantas, flores, etc.

Ademas, aun en la misma especie humana muchas veces no conocemos el nombre propio del individuo: otras no queremos por desprecio ó por ira pronunciarle. En fin, algunas veces no *debemos*, como cuando queremos espresar un solo individuo; pero sin determinar cuál es, en cuyo caso el artículo toma el nombre de *indefinido*.

Conocida bien la naturaleza del artículo, y su division en definido é indefinido, pasemos á esplicar cuáles son los que tenemos en castellano, que seguramente son mas de los que se asignan en las gramáticas vulgares.

Toda espresion apósita al nombre apelativo, que sirva para reducirlo á significar un individuo fijo y determinado, *es artículo definido.*

El libro que compré: voy á *mi* casa: estuve en *tu* campo: dáme *esa* espada: *aquel* hombre que vino: *esta* fuente: *su* serenidad me admira, son frases en las cuales los apósitos, escritos en bastardilla, son verdaderos artículos; pues no tienen mas uso que reducir á significacion individual las voces genéricas que afectan. En vano se dirá que traen ademas consigo las ideas de posesion ó de situacion relativa al que habla, y que así son adjetivos; porque no son esas ideas las que se quieren espresar entónces, sino valerse de ellas para coartar la significacion del nombre. Cuando digo: dáme *mi* libro; si bien supongo que el libro me pertenece, no quiero hacer valer la propiedad, sino darle á la voz genérica *libro* una señal que distinga el individuo de que hablo. Cuando quiero fijar la atencion sobre la pertenencia, digo: dáme ese libro, que es mio, en cuyo caso *mio* no es artículo, sino adjetivo de posesion.

Del mismo modo, cuando digo: mira *esos* campos, el apósito no hace mas que designarlos; pero cuando Orosman, presentando el cadáver de Jaira á su hermano, le grita:

......Mírala: ¿no es esta?

la palabra *esta*, que encierra un terrible sarcasmo, no es ya artículo, sino un adjetivo de posicion.

Los gramáticos han llamado muy impropiamente *pronombres* posesivos y demostrativos á los que nosotros llamamos adjetivos de posesion y de situacion, porque espresan una verdadera cualidad.

Hemos visto que en unos casos son meros artículos, y en otros adjetivos, y el instinto ha bastado para que se distingan en la pronunciacion; porque en el primer caso nunca llevan acento, y en el segundo sí, como puede verse en los siguientes ejemplos:

Id y disfrutad nuestras heredades.

no es verso; porque *nuestros* es aqui artículo, y no tiene acento. Al contrario

Estos campos son nuestros, disfrutadlos

es endecasilabo y tiene acentuada la sesta, porque *nuestros* es adjetivo.

Del mismo modo

Ven á disfrutar estas diversiones

no es verso, y lo es:

Son los alhagos estos, ó perjuro, etc.

Artículos indefinidos son los que designan un solo individuo; pero sin determinarlo. *Un* príncipe ha venido: he visto *algunos* soldados: leí *unos* libros.

La supresion de todo artículo denota siempre una parte ó porcion indeterminada; de modo que equivale á un artículo indefinido ó partitivo. Como en estos ejemplos: *Dáme pan: tráeme libros: necesito dinero*. Estos ejemplos son fáciles de comprender.

No lo es tanto el uso del artículo definido ó indefinido en algunas frases en que no tiene los oficios que acabamos de espresar, por conservarse en el nombre toda su generalidad. De esta especie son las proposiciones en que se afirman propiedades esenciales de los objetos, en las cuales se usan ó se suprimen á voluntad los artículos.

Isla es un terreno cercado de agua: el círculo es el espacio encerrado dentro de la circunferencia: un hombre es un animal dotado de razon.

Estas varias maneras de designar en estos casos el nombre con artículo definido ó indefinido ó sin él, nos parece que son un medio mas de que se vale el lenguaje para denotar lo esencial que es el atributo al sujeto; pues en parte ó en todo, definida ó indefinidamente, siempre se corresponde é identifica con él.

Cuando dirijimos la palabra á un objeto cualquiera se suprime el artículo; pues entónces bastante individualizado está con hablarle. Así en castellano, siempre que se usa de la interjecion *o* unida á un nombre no se pone el artículo. Al contrario sucede muchas veces en francés: *¡Oh le coquin!* ¡O pícaro!

Los nombres abstractos de cualidades llevan ante sí el artículo definido ó indefinido, segun las circunstancias. Dícese: *la verdura del prado: una verdura muy agradable: campos de verdura.* En este caso el uso ó la supresion del artículo produce efectos análogos al de los nombres genéricos ó específicos.

En poesía debe usarse con mucha sobriedad del artículo indefinido, cuyo sonido es desagradable en castellano, ademas de hacer la frase prosáica. *Un*, *unos*, *algun*, *algunos* rara vez producen buen efecto en la versificacion. Hacemos esta advertencia porque los vemos prodigados por los poetas de nuestros dias, que tienen á gala no leer á Leon, Herrera ni Rioja, y se estasían ante Victor Hugo.

Cuestion del verbo único.



HAY entre los escritores de gramática general una disputa muy reñida acerca de la naturaleza del verbo, elemento esencial de la oracion. Unos lo contemplan como

espresion compuesta de otras dos, que son, el verbo *ser* llamado *sustantivo*, y base comun de todos los verbos, y de un adjetivo que representa calidad, accion ó pasion. Descomponen, por ejemplo, la espresion *yo amo* en estas dos: *yo soy amante*, ó mejor, *yo soy amando*: esto es, *yo existo amando*. Si se les dice que ningun idioma admite esta descomposicion sino en muy raros casos, responden que no por eso deja de descomponerse así la idea, aunque el genio del lenguaje comun no la admita. En el idioma *hablado* no podrá hacerse esa descomposicion; pero sí en el idioma *pensado*.

Otros, atendiendo al oríjen del lenguaje y al modo probable y natural con que se formó, atribuyen la invencion de los verbos al deseo de suplir con la voz el gesto con que antes se indicaba la accion ó la pasion. El verbo *rogar*, por ejemplo, fue posterior al gesto de un suplicante que representaba su significado, y que lo representa todavía cuando el que oye no entiende el idioma del que habla. Bajo este punto de vista es imposible dar un elemento comun á todos los verbos, como quiera que cada uno ha procedido de la diversidad de las acciones, situaciones y propiedades que el hombre observa, y que quiere espresar, primero con el lenguaje de accion y despues con el oral. Aun hay mas. Los verbos que representan ideas mas abstractas y generales han debido ser los últimos que se inventasen; pues los objetos sensibles é individuales han sido los primeros en llamar la atencion así de los individuos, como de los pueblos. Es preciso que haya adelantado la civilizacion para inventar las voces *saber*, *ignorar*, *meditar*, *abstraer*, *opinar* y otras que suponen el uso frecuente del raciocinio y una intelijencia cultivada. Ahora bien: no hay ninguna idea mas abstracta ni mas general que la de la existencia; por tanto el verbo *ser* que la representa, fue uno de los últimos que se inventaron, y su uso no llegó á hacerse tan general como ahora lo es, sino cuando el lenguaje empezó á pulirse y perfeccionarse. Compruébase esta teoría con el estilo de la Sagrada Escritura en los libros del Antiguo Testamento, en los cuales no hay elípsis mas frecuente que la omision del verbo sustantivo. ¿Cómo, pues, ha de ser base de todos los verbos el que fue posterior en su creacion á la mayor parte de ellos, si no á todos?

En nuestro entender esta disputa no procede sino del diverso aspecto, bajo el cual ha considerado esta materia cada uno de los contendientes. Si atendemos al oríjen y formacion del lenguaje; si estudiamos el genio de los diferentes idiomas, es claro que ni existió al principio, ni es posible, generalmente hablando, la resolucion de los verbos en el sustantivo y un adjetivo, participio ó gerundio. Pero si atendemos á la deduccion filosófica de las ideas, es indudable y evidente aquella resolucion.

Cuando dijésemos: *el sol ilumina la tierra*, no puede negarse que en la palabra *ilumina*, ademas de los accidentes gramaticales de voz, modo, tiempo, número y persona (que son indiferentes en esta cuestion) hay encerradas dos ideas: la primera es la de la existencia del sol, y la otra la manera de existir el sol, que es *iluminando la tierra*. Ambas las afirmamos del supuesto de la oracion, y la afirmacion de una y otra está incluida en el verbo, ó absolutamente como en el ejemplo actual, que es del modo indicativo, ó relativamente á otras circunstancias como en los demas modos. Ambas, pues, son esenciales al verbo. Sin la segunda no hay accion, pasion ni propiedad atribuida al sol: sin la primera no hay afirmacion. Usemos si no del gerundio ó del verbal que representan meramente la accion: digamos: *el sol iluminador de la tierra*, ó *el sol iluminando la tierra*, y quedará el sentido incompleto, porque nada hasta ahora se ha afirmado del sol.

Enhorabuena, pues, se nieguen los idiomas á admitir esta descomposicion: enhorabuena sea mal dicho *el sol es iluminante la tierra* ó *de la tierra*, ó *el sol es iluminando la tierra*: enhorabuena las frases *el sol es iluminador de la tierra*, *el sol está iluminando la tierra* signifiquen en ciertos casos una cosa diferente de la que indica la oracion que nos ha servido de ejemplo. No por eso deja de ser cierta la existencia de las dos ideas. Es, pues, cierta en filosofía la opinion del verbo único. Decimos en *filosofía*, esto es; en el análisis de las ideas que contiene todo verbo.

Toda oracion es la espresion de un juicio, es decir; de aquel acto del entendimiento por el cual concebimos que una idea está incluida en otra. En esta parte las ideas de accion son lo mismo que las de pasion ó de propiedad; de todas puede afirmarse ó negarse que esten incluidas en la de un sugeto. Una misma es la esencia de los

juicios espresados en estas dos proposiciones : *el sol es centro de los movimientos planetarios* , *el sol ilumina la tierra* , aunque la primera sea , como dicen los gramáticos , oracion de verbo sustantivo , y la segunda de verbo activo. ¿Por qué? porque el verbo activo encierra necesariamente en su idea la del verbo sustantivo.

Lo mismo podemos decir del verbo pasivo. Aun en los idiomas que tienen voz pasiva puede descomponerse el verbo en cuanto á las ideas; y en los que no tienen aquella voz se descompone tambien en cuanto á la espresion: *Manlio fue precipitado de la roca Tarpeya* representa verdaderamente *la pasion* de Manlio. Los enemigos del verbo único no lo quieren así, y dicen que el participio *precipitado* no denota accion ni pasion, sino el *estado* en que quedó aquel héroe despues de su suplicio, y comprueban su dictámen en el nombre de participio de pretérito que se ha dado á los pasivos, por cuanto se refieren siempre á una accion anterior. Sea asi; pero tampoco nos negarán que por la figura metonimia es fácil tomar el efecto por la causa, y espresar con la voz que significa el *estado*, la misma *accion* que sufrió y que produjo aquel estado. Así vemos que la lengua latina, en la cual hay tiempos que tienen pasiva y tiempos que no, da á unos y á otros el mismo réjimen. Tan de pasiva es esta oracion, *dux à militibus interfectus est*, como esta, *dux à militibus interficitur*. Una misma es la construccion de una y otra, y en castellano son sinónimas estas dos frases: *el general fue muerto por los soldados: los soldados mataron al general.* Si el participio *muerto* solo representa un *estado* y no una *accion* sufrida, ¿cómo se le da el réjimen *por los soldados?* Los verbos que solo representan una situacion, como *amanecer*, *estar*, *crecer*, *vivir*, *morir*, *envejecer* y otros muchos no admiten réjimen sino figuradamente.

Es muy comun en las lenguas hacerse propias por el uso las espresiones que se introdujeron en virtud de alguna traslacion ó de otra figura. Sirvan de ejemplo las voces que representan operaciones del alma, introducidas primero metafóricamente, y que despues han llegado á ser tan propias, que el lenguaje no las admite ya en su primitiva significacion. ¿Quién llama en el dia *discurso* al acto de correr de una parte á otra, ni *reflexion*, como no sea en física, al rechazo de los cuerpos elásticos? Los participios pasivos que empezaron significando una *situacion*, han llegado, pues, á representar muy propiamente una *pasion*.

Es innegable, pues, que la idea de la existencia entra en la composicion de todos los verbos activos ó pasivos, y que ideolójicamente hablando, *no hay mas que un verbo*, siendo los otros compuestos de este verbo y de un adjetivo, puédase ó no hacer esta descomposicion en los idiomas.

Mas no por eso se crea que adoptamos la idea de Destutt-Tracy, de que seria muy conveniente la creacion de un idioma *filosófico*; esto es, arreglado á las nociones de la gramática general. Aquel profundo metafísico conocia muy bien la deduccion y espresion de las ideas; pero ignoraba ó manifestó olvidar la ideolojía peculiar de la imajinacion y de los afectos. El hombre necesita de estos, porque son sus fuerzas vitales; de aquella, porque es la fuente de sus placeres mas puros, inocentes y agradables; y las especulaciones de la filosofía áridas en comparacion de los movimientos animados de la fantasía y del corazon, no le harán renunciar al idioma ardiente, figurado, armonioso y arrebatador que les es propio. Asi se esplica por qué todos los idiomas sin escepcion han conservado *las interjeciones*, voces las menos filosóficas posibles, pues por sí solas nada *analizan*.

Y asi se esplica tambien por qué es tan difícil reducir á un sistema ideolójico los idiomas; porque si se esceptúan un corto número de reglas generales, todos ellos han sido producto de la imajinacion, de las pasiones y de las necesidades humanas, tan variadas en las diferentes naciones. El filósofo puede y debe analizar las operaciones de la mente en la formacion de las ideas, juicios y raciocinios; pero los que crearon los idiomas ¿habian hecho esta sabia y profunda análisis?

ACENTUACION CASTELLANA,

UNIVERSAL Y CONSECUENTE:

COLECCION DE VOCABLOS DE DUDOSA ORTOGRAFÍA.

Por D. Gregorio García del Pozo.—Madrid, 1839.

DE estos dos opúsculos sobre nuestra ortografia nos ha parecido mas interesante el primero que trata de la acèntuacion. Como es sumamente breve, y solo presenta resultados sin teoría ninguna anterior, ni pruebas de los principios que establece, es fácil que al dar cuenta de estos opúsculos, caigamos en algunos errores que una mas lata esplicacion pudiera habernos evitado.

Pondrémos un ejemplo de esta dificultad. El autor dice que «no se usa ya del acento grave, ni de la sinéresis; pero que *deberian* usarse.» Nosotros no estamos convencidos ni de la necesidad ni de la conveniencia de estos dos signos; pero acaso si se hubieran propuesto algunas razones, desistiriamos de nuestra opinion.

En cuanto al acento grave, al cual llama *dominante grave ó de tono bajo*, no hace mas que poner este ejemplo: *¿Vendré ó qué harè?* en el cual acentua la última del primer futuro con acento agudo, y la última del segundo con grave. No hallamos en la pronunciacion de estas dos palabras motivo alguno para la diferencia: tampoco la hallamos ni en el uso comun ni en el de las personas instruidas. Si los signos acentuales deben ser imájenes de la pronunciacion, donde esta no varía debe conservarse el mismo signo.

La sinéresis nos parece inútil: 1.° porque la *u* despues de *q* lo es, y deberia suprimirse. ¿De qué sirve un signo que nada representa en la pronunciacion, y no hace mas que aumentar esta regla en la ortografía: no suena la *u* despues de *q*? 2.° porque despues de *g* en las sílabas *gue*, *gui*, donde realmente es útil la *u*, basta dar por regla general la pronunciacion de estas sílabas, y señalar con la diéresis los casos de excepcion.

Agrádanos todo lo que contribuya á homologar los signos con la pronunciacion. Nosotros quisiéramos que se adoptase generalmente el uso de escribir con *i* latina la conjuncion copulativa *y*, como lo hace nuestro autor; pero no sabemos por qué ha de escribirse *diftongo*, *triftongo*, cuando la pronunciacion castellana es *diptongo*, *triptongo*. Es ya tarde para restituir la pronunciacion griega ó latina de estas palabras.

El autor hace una escelente observacion sobre la vocal dominante, que es la mas *llena*, en los diptongos y triptongos. Esta observacion es muy útil en la poesía en el uso de los asonantes. Por ejemplo, no pueden ser asonantes alb*e*itar y herida; pero sí albeitar y perra. Una de las reglas que establece es, que entre la *i* y la *u* es la mas llena la que esté posterior: mas nos parece que esta regla sufre una escepcion en la voz descuido, que es asonante de *mudo* y no de *herido*, aunque algunos lo usan de esta última manera.

En cuanto á las palabras agudas, hace distincion el autor entre las *agudas* y las *agudisimas*. Estas segundas parece que son las que acaban en vocal acentuada, y las primeras las que acaban en consonantes ó en diptongo, cuya última vocal no es la llena, como Sab*a*u. En efecto Sabau es asonante de los agudísimos *Alá*, *allá*, *Sabá*. Conocemos el pricipio filosófico de donde procede esta diferencia. Las consonantes y las segundas vo-

cales de los diptongos en fin de diccion han de quitar parte de su fuerza á la vocal sobre que carga el acento. Pero si bien apreciamos en lo que merece esta observacion, y puede contribuir al estudio de los elementos del habla, no la creemos útil en la práctica, ni mucho menos nos parece conveniente inventar un signo nuevo para consignarla. Nuestra razon es la siguiente:

Cuando pronunciamos estas dos palabras *amar*, *amará*, nos basta saber por los signos y reglas ortográficas que las últimas sílabas son agudas para cargar sobre ellas el acento, que es cuanto debe exijirse de la ortografía, aunque despues al pronunciarlas no sea posible que suene tan aguda la primera como la segunda. ¿Por qué, pues, hemos de emplear un signo nuevo para hacer una cosa que no es posible dejar de hacerla? Simplifiquemos la enseñanza. Mas no por eso omitirá el buen profesor advertir esta diferencia á sus alumnos.

En la versificacion, donde es mas necesario el conocimiento de los acentos, el mismo efecto hacen las voces agudas que las agudísimas, en cuanto á la medida y á los hemistiquios: por tanto es tambien inútil para ella la duplicidad del signo.

No nos parece igualmente filosófica la division de las voces graves ó *llanas*, (como las llama nuestro autor), en graves terminadas en vocal y en graves terminadas en consonante; porque en unas y otras es siempre el mismo el valor de la sílaba acentuada, sin admitir menoscabo alguno por la consonante final, que está demasiado lejana de ella para afectarla. Igualmente suenan las penúltimas de *padre* y de *cárcel*. Pero nos agrada la distincion de los esdrújulos en los que tienen acentuada la antepenúltima, y los que llevan el acento en una sílaba anterior, como *habiéndoselas*, *quítaselos*. El autor llama á estas voces *esdrujulísimas*; pero como no conocemos ninguna en castellano, sino las que llevan al fin los pronombres enclíticos *me*, *nos etc.*, nos parece conveniente que se advirtiese que no hay palabras de esta clase en nuestro idioma, sino por aquel accidente gramatical. Trae un ejemplo, *quitándosenoslo*, que rara vez tendrá lugar en el uso de nuestra lengua; porque es raro que un verbo pueda rejir tres casos diferentes.

En cuanto á las voces que el autor llama *equívocas dominantes*, estan bien advertidas en la ortografía para que se sepan distinguir los casos en que deben llevar acento; mucho mas, cuando varias de ellas son monosílabas. Es indispensable saber cuándo carga el acento, y cuándo no, en las palabras *se*, *si*, *como*, *donde*, y otras. Lo mismo decimos de las que el autor llama *equívocas antesumisas* que son las mismas que las anteriores cuando no llevan acento. Estas reglas y la de las *pequeñas inequívocas* pueden someterse á una ley general, y es: que no se pronuncian acentuadas las voces que representan artículos, preposiciones ó conjunciones; porque estas voces nada significan por sí mismas, y hacen esperar siempre un nombre ó un verbo, al cual se incorpora su pronunciacion. El autor indica esta regla al fin de la pájina cuarta y principio de la quinta. Somos de su opinion en cuanto á suprimir el acento en las vocales a, e, i, o, u, cuando la primera es preposicion, y las otras cuatro son conjunciones.

Hechas estas observaciones sobre la pronunciacion de las palabras, pasa el autor á esplicar las reglas ortográficas, que se reducen á las siguientes.

Acentuar las voces *agudísimas*, esto es, las agudas que acaban en vocal, las graves que acaban en consonante, las equívocas y las esdrújulas. Esta es la regla general.

Las escepciones se dirijen á evitar superfluidad ó ambigüedad. La primera es no acentuar, por motivo de la consonante final, las palabras acabadas en s, como los plurales de los nombres, ni los patronímicos ó nombres propios acabados en *ez* ó en *iz*, como *Ramirez*, *Benitez*: ni los tiempos de los verbos acabados en *n*. Esta escepcion se quebranta muchas veces, como la de la *s* en los plurales; pues se escribe *cafés*, *median* del verbo *medir*. Mejor hubiera sido añadir á la regla general que los plurales llevan acentuada la misma sílaba que lo está en el singular, á cuya regla no conocemos mas escepcion que la de *carácter caractéres*, y que en los verbos, cuando para evitar ambigüedad se acentue una sílaba, debe seguir acentuada en todas los personas del mismo tiempo.

Otra escepcion es la de los pretéritos en la que, fuera del caso de ambigüedad, no es menester acentuar.

Otra: la de los superlativos regulares, que es supérfluo acentuar.

Otra: la de los vocablos compuestos, como los advervios en *mente*, que tienen dos acentos en la pronunciacion, y conviene marcar el primero.
Hemos dejado para el fin las dos escepciones relativas á las vocales unidas por ser las mas importantes, y no muy conocidas.
Las reglas son estas: 1.ª Cuando de dos vocales finales *no dominantes* la primera no es *i* ni *u*, la palabra es esdrújula, y debe acentuarse la antepenúltima: como *área*, *héroe*, *etéreo*. Si la primera es *i* ó *u*, la voz acaba en diptongo, y es grave, como *gracia*, *virginia*, *mútua*.
2.ª La *i* y *u* dominantes, inmediatas á otra vocal, ó precediéndose una á otra, deben acentuarse, como *ganzúa alegría*. ¿No pudiera omitirse el acento por *escepcion* en los desílabos graves, como *pua*, *rio* (nombre y verbo), *Clio*, en los cuales es supérfluo, escepto el caso de ambigüedad, como *creo*, *creó*.
Estas son las observaciones que nos ha sujerido la lectura y estudio de este pequeño cuaderno, cuyo objeto es sumamente recomendable, pues se dirije á simplificar á nuestra ortografia.
El segundo cuaderno muestra cómo deben pronunciarse muchas voces exóticas, ya de nuestro idioma, ya de otras lenguas, muertas y vivas, introducidas en el castellano. Esta instruccion es muy útil, pues deben acentuarse de la manera que las pronunciamos. Solo harémos aquí una reflexion que no dirije al autor de estos opúsculos, sino á los escritores que miran como un sacrilejio escribir los nombres de otras naciones, sino como en ellas se escriben, sin atender al uso de nuestros buenos hablistas. No escribirán Renato por Rané, ni Burdeos por Bordenaux, ni Juan por John, aunque les costara un ojo de la cara. Nosotros creemos, que si bien acomoda seguir la escritura y pronunciacion estranjera en las voces que aun no se han aclimatado en nuestra lengua, no así en las que ya estan consagradas por el uso. Seria una insensatez escribir ó pronunciar en castellaao *London*, *Bayone*, *Rhone*, *Maint*, *Warsauz*, en lugar de *Lóndres*, *Bayona*, *Ródano*, *Maguncia*, *Varsovia*.

DE LAS FIGURAS DE PALABRAS.

SE dá este nombre á las variaciones que se hacen en la frase, sin producir alteracion alguna en los pensamientos. Cuando se comete un tropo hay variacion no solo en las voces, sino tambien en las ideas, pues estas se modifican espresadas por otras nuevas. Las voces trasladadas recuerdan por lo menos objetos en que no pensabamos al concebir el pensamiento principal, y recuerdan ademas la relacion que tienen con él: así solo por un estraño abuso del lenguaje han podido llamarse figuras de palabras. Pero las gramaticales nada añaden ni quitan á las ideas; y solo mudan las voces.
Sin embargo, esta mutacion, que parecerá insignificante al ideólogo, no lo es al humanista, ni lo debe ser. La armonía de la sentencia depende en gran parte de las letras y acentos que componen las palabras; el lenguaje propio y esclusivo de la poesía se complace en las trasposiciones atrevidas, en la supresion ó repeticion de voces, en construcciones desusadas que no se atrevería á emplear el prosista, en fin, en el uso de palabras ya anticuadas, que dan á la frase cierto sabor de venerable sensillez. *Judicium aurium superbum*, dice Quintiliano. El juicio del oido es muy delicado: y las voces, y no los pensamientos, son las que hacen impresion sobre el oido. No hay, pues, una pedantería mas insufrible que burlarse de la solicitud con que los buenos escritores han pro-

curado en todas las naciones sobornar al juez de primera instancia en todas las composiciones literarias: esto es, al oido. Quien desprecia ese cuidado no escribirá nunca como Ciceron, Fenelon ó Racine.

La teoría del Hipérbaton ó transposicion, está muy ligada con los principios de la ideolojía, aunque parezca contraria á ellos. Claro es que en toda oracion, esto es, en todo *juicio enunciado*, debe presentarse antes al entendimiento la idea, de la cual se afirma alguna cosa, despues sus accesorios y modificativos, y en último lugar aquella que afirmamos de la idea. Las palabras naturalmente deben seguir este órden regular ó lójico, cuando solo se trate de *juzgar:* así como cuando raciocinamos, colocamos el consecuente despues del antecedente: esto es, primero enunciamos la proposicion que contiene á la otra, y despues la que percibimos que está contenida en la primera. Así se procede en matemáticas, cuyo lenguaje es altamente lójico, no solo porque se versa sobre objetos exactamente mensurables, sino tambien porque no pueden escitar pasiones que conmoviendo el corazon, perturben por consecuencia el órden tranquilo con que el entendimiento percibe y coloca las ideas. Rousseau ha dicho, y no fue esta una de sus paradojas, que si hubiesen existido hombres interesados en negar la propiedad del cuadrado de la hipotenusa, no hubieran faltado escritos y argumentos contra ella.

Hemos esplicado el órden regular y lójico de la oracion; pero este curso tranquilo, monotono y constante desaparece apenas la fantasía ó el corazon se sienten conmovidos. Entónces deja de ser *natural* la filiacion de las ideas; y lo que verdaderamente exijen la pasion ó la imajinacion, esto es, la naturaleza del hombre, es que se coloquen los objetos y las voces que los representan, no segun su dependencia ideolójica, sino segun el grado de interés que escitan en el que habla. Este nuevo órden, dictado por la pasion ó la fantasía, es el que se consigue espresar por medio de la trasposicion.

No todas las lenguas tienen igual libertad é iguales recursos para trasponer las palabras. Los humanistas han observado que las lenguas antiguas, formadas en épocas en que los hombres raciocinaban menos y sentian mas, son las que admiten mejor el hipérbaton, fenómeno que comprueba la teoría que hemos esplicado anteriormente. Tambien se ha observado, y la razon lo dicta, que los idiomas, mas libres de artículos, preposiciones y verbos auxiliares, se prestan mejor á alterar el órden de la colocacion; y nuestro Luis de Leon arrostró una empresa superior á las fuerzas de la lengua castellana, cuando en los *Nombres de Cristo* se empeñó en comunicarles el genio traspositivo de la latina. En efecto, el castellano, aunque menos trabado que otros idiomas modernos, sin pasiva, con verbos auxiliares, con artículos y sin declinaciones no podrá jamás competir en esta parte con el bello lenguaje de los señores del mundo, libre y majestuoso como ellos.

Pero un hecho, tan averiguado é indudable, como decisivo en la materia, es que no hay idioma alguno, por esclavo que sea de las leyes de su gramática, que no haya concedido el permiso mas ó menos lato de trasponer á sus poetas. Si nosotros no podemos decir, como Tomé de Burguillos hablando de un gato enfurecido;

En una de fregar cayó caldera,

podemos con Leon llamar á Dáfnis

De hermosa grey pastor muy mas hermoso.

¿Por qué se permite á los poetas la trasposicion que en prosa sería justamente censurada? Porque si esta figura se opone á la lójica de las ideas, es muy conforme á la de las pasiones; y el lenguaje poético es el idioma de la pasion, ó por lo menos de la fantasía exaltada,

El Arcaismo, ó el uso de voces anticuadas pertenece tambien al dominio de los poetas, aunque no esté prohibido á los oradores, ni á los escritores de otros géneros en prosa. El principio es que las palabras y locuciones antiguas dan dignidad al lenguaje; pero en esta parte, como en casi todas las demas de la literatura, la dificultad está en la feliz aplicacion, en el tino y acierto de la introduccion.

Sin embargo, puede asegurarse por regla general, que serán felices los arcaismos siempre que representen con una voz ó frase de buena formacion y sonido lo que segun el estado actual de la lengua requeriria un giro ó vulgar, ó prosáico, ó que destruyese la armonía. No aconsejariamos á nadie que dijese *magüer* en lugar de la espresion poética *si bien*: pero ¿por qué no ha de decirse *asaz* en lugar de *bastante* ó *harto*, que son prosáicos? ¿No es mejor el *caecí en un prado* de Berceo, que *vine á parar á un prado*? ¿Qué tienen de malo *las flores bien olientes* de aquel antiquisimo poeta? Pero lo repetimos: todo depende del tino y del juicio. El estudio de nuestro idioma puede y debe proporcionar á nuestros poetas el uso y rehabilitacion de muchas voces y frases, sepultadas ya en el polvo de los arcaismos, y que no debieron serlo nunca; porque se han perdido sin tener otra cosa que poner en su lugar. Dígalo si no la neglijencia con que se dejó perder en nuestro idioma el régimen de los participios activos.

Elipsis ó supresion es una figura que no ha tenido su oríjen en el deseo de la elegancia, sino en la propension natural al hombre de evitar el trabajo inútil. Usamos de ella aun en los raciocinios mas abstractos, aun en el lenguaje de las ciencias. Apenas pronunciamos cuatro frases seguidas, aun en el uso comun de la vida, sin omitir algunas voces, que aunque necesarias para el completo sentido, las suple fácilmente el que nos oye.

Eneas dice, hablando á su hijo:

Disce puer, virtutem ex me, verumque, laborem
Fortunam ex aliis.
La virtud y la gloria de mí aprende:
y de otros la fortuna.

en donde el verbo *aprende*, está suprimido en la segunda frase. Rioja dice, hablando de Atenas y Roma:

Que no os perdonó el hado, no la suerte,
¡Ay! ni por sábia á tí, ni á tí por fuerte.

donde á la belleza de una elipsis muy oportuna se añade la de la repeticion que no lo es menos.

Muchas figuras de palabras tienen por único objeto la armonía: tales son la sinalefa, la aféresis, la síncopa y la apócope. En prosa solo pueden emplearse en los casos que ha permitido el uso; como *del hombre* en lugar de el hombre, *norabuena*, por enhorabuena, *hidalgo* en vez de hijodealgo, *algun* por alguno. Pero en verso se estiende mas esta licencia.

La sinalefa no solo se comete, sino casi siempre es de rigoroso precepto en cuanto á no contar como sílaba para el verso la de la vocal elidida.

Estos, Fábio, ¡ay dolor! que ves ahora.

En este verso la última silaba de Fabio no se cuenta.

La aferésis se permite algunas veces; pero solo en voces compuestas de preposicion al principio y cuando esta no es necesaria: como *sangrentada* por ensangrentada. Pero para estas licencias y otras de la misma especie, se necesitan ejemplos ó modelos autorizados. No así para la sinalefa, cuyo objeto es evitar el biato que producirian dos vocales seguidas, si ambas tuviesen igual valor en el verso.

Pudieramos agregar á las ya mencionadas otras licencias, como la introduccion de construcciones latinas; tal es la de Luis de Leon:

Que tienen y los montes sus oidos

donde *y* significa tambien, como el *et* pospuesto de los latinos; la adicion de letras al fin, enmedio ó al principio de las palabras, y otras muchas de que se valen los poetas para dar á su idioma un carácter particular, y distinguirlo del de la prosa. Pero

aquí debemos hacer una advertencia muy importante, y es: que el dialecto poético de la lengua castellana está ya fijado ; y que es imposible hacer en él innovaciones de que no encontremos modelo ó ejemplo en los poetas del siglo XVI. Las lenguas no tienen una perfectibilidad indefinida. Cuando llegan á cierto punto no es lícito alterarlas.

DE LAS FIGURAS DE RACIOCINIO.

ARTÍCULO I.

LLÁMAMSE así aquellas formas particulares qne se dan al pensamiento, cuando el ánimo, libre de pasiones, quiere demostrar una verdad, y esponerla con toda la claridad y enerjia posibles. Tales son el símil, la antítesis, la interrogacion en muchos casos, la polisindeton, la asindeton, la suspension, la gradacion y algunas otras de su clase, de que generalmente se usa para dar vigor y elegancia al razonamiento. Esplicada la naturaleza y uso de estas figuras no será dificil conocer la de las otras que pertenecen á la misma especie.

El símil ó la comparacion puede tener dos objetos: el uno, ilustrar el pensamiento, el otro, embellecer el estilo. En el primer caso es figura de raciocinio: en el segundo de fantasía, y pertenece á la segunda clase de las figuras.

Un célebre publicista ha dicho que la *comparacion no es razon*; y es imposible negar este axioma. Por consiguiente el símil no se emplea en demostrar, sino en dar luz y esplendidez al pensamiento, haciendo que intervenga en él la imajinacion. El filósofo que comparó el avaro á un cerdo, animal inmundo, é incómodo durante su vida; pero que con su muerte regocija á todos, nada pretendió demostrar; pero dió muy bien á entender la bajeza, estupidez y resultados mas comunes de aquel vicio. ¿De qué manera? Llamando la fantasía en auxilio de la razon, y presentando bajo un símil, cuya exactitud es imposible desconocer, toda la fealdad de pasion tan soez. El mismo efecto produce la hermosa comparacion de Rioja.

¡Qué callada que pasa las montañas
El aura respirando mansamente!
¡Qué gárrula y sonante por las cañas!

La *montaña* es el varon verdaderamente bueno; la *caña* el hipócrita; y el *aura* la virtud.

Para que en las obras de raciocinio sea admitida y valedera la comparacion, es necesario, pues, que contribuya á ilustrar el pensamiento, y á darle el aspecto bajo el cual quiere presentarle el escritor: que no se alargue demasiado ni se estienda á otras circunstancias mas que las que quieren espresarse, (precepto á que se falta en poesía; porque en ella la comparacion es figura de adorno, y no de raciocinio): que no se repitan demasiado, ni se hagan sin necesidad las comparaciones, porque cuando se raciocina no se trata de mostrar ingenio, sino de esclarecer el asunto: que no se tomen los símiles de objetos mas elevados ó mas bajos que el que se compara, ni muy semejantes y obvios, ni muy separados, y por tanto difíciles de entender, con respecto al asunto, ni en fin de objetos obscenos ó nauseabundos que ofendan la decencia ó el

estómago. Los límites de la comparacion, mirada como figura de raciocinio, son precisamente los que indique la necesidad. No es lícito pasar mas adelante.

Mucho mas hay que decir del símil, considerado como figura de imajinacion; pero lo reservamos para cuando se trate de esta clase.

La comparacion se funda en la semejanza de dos objetos: la antítesis en su oposicion. Pero esta sola no basta para formar antítesis: se necesita ademas que las frases en que se espresan las dos ideas contrapuestas, se pongan juntas, y sean iguales ó casi iguales en tamaño. Puede haber contraste sin antitesis, como en la sublime espresion de Séneca: «Res est sacra miser.» *El infeliz es una cosa sagrada.* La oposicion entre el hombre infeliz y abatido por el infortunio, y la reverencia y veneracion que exije para él nuestro filósofo es evidente: mas no hay contraposicion intentada y marcada, no hay antítesis. La habria si dijésemos: *todos desprecian al infeliz; pero todos debieran reverenciarle.*

Este ejemplo basta para probar que puede existir el contraste de las ideas sin haber figura: observacion importante; porque la antítesis es por sí misma una forma escesivamente brillante y las mas veces afectada del discurso, y por tanto incompatible con la pasion cuando los afectos, señaladamente los tiernos y melancólicos, nunca se espresan mejor que por los contrastes. Chateaubriand, en su *genio del cristianismo* ha caracterizado por ellos el estilo de Virjilio, el mas sensible, el mas tierno, y al mismo tiempo el mas profundo de los poetas de la antigüedad. Parece que este digno émulo de Homero, conociendo la nada de todas las cosas humanas se dedicó á esplicar por *negaciones*, esto es, por lo que no son, los objetos de los sentimientos que describe, y de aquí nace aquel colorido inesplicable de profunda melancolía que toman bajo su pincel las pasiones tiernas.

En efecto, obsérvese que casi todas las frases de grande efecto en este poeta son *negativas*. Tal es aquel verso de Dido, próxima á morir;

Dulces exuviæ, dum fata Deusque sinebant

y que tan bella y tiernamente tradujo nuestro Garcilaso

ó dulces prendas....
¡Dulces y alegres cuando Dios queria!

Evandro, viendo muerto á su hijo Palante, esclama:

Non hæc, oh Palla, dederas promissa parenti
No prometiste así, Pelante mio.

La madre de Eurialo, viendo la cabeza destroncada del hijo, dice:

........«Tunc illa senectæ
sera meæ requies?»
¿Este descanso á mi vejez guardaba?

Pero ¿qué nos cansamos en hacinar ejemplos? ¿No vale por todos la célebre espresion *Et campos ubi Troja fuit?* «Los campos donde Troya fué.» El artificio, si asi puede llamarse, del poeta de Mántua para describir las pasiones consiste casi siempre en manifestar el contraste entre lo que es, y lo que fué ó lo que debiera ser, ó en fin lo que se esperaba ó se deseaba que fuese.

El contraste, pues, de las ideas, cuando no se las contrapone simétricamente, es propio del lenguaje apasionado; pero apenas aparece esta simetria: apenas se presenta la antítesis dejamos de creer en la pasion; porque ninguno que esté fuertemente conmovido se entretiene en simetrizar frases, ni en contraponer palabras á palabras. Ni aun los vuelos de la imajinacion admiten ese estudio.

El raciocinio sí; porque los pensamientos reciben á veces mucha luz de sus contra-

rios, asi como tambien la reciben de sus semejantes; y nunca parecen mas contrarias dos ideas que cuando se encierran en dos frases contrapuestas y de casi igual estension; porque juzgamos mejor de la oposicion entre ellas cuando en todo aparecen iguales, menos en aquello en que se oponen.

Los ejemplos de la antítesis son muy frecuentes en los buenos escritores. La mas célebre es, sin disputa, la de Juliano. Diciéndole á este emperador uno de sus aduladores, *si bastase negar el crímen, nadie seria culpado:* respondió; *si bastase acusar, nadie seria inocente.*

Esta figura tiene el artificio muy á las claras; y por tanto no conviene prodigarla. Su regla esencial es que la oposicion en que se funda ocurra naturalmente y no sea buscada con afectacion, como la del epígrama de Ausonio:

Infelix Dido, nulli bene nupta marito:
Hoc pereunte fugis, hoc fugiente peris.
Dido infeliz en maridos,
Pues ninguno te conviene:
Al morir el uno, huyes;
Al huir el otro, mueres.

ARTÍCULO II.

LA interrogacion no es figura, sino modo comun de hablar, cuando se pregunta lo que se ignora; pero lo es de raciocinio, y muy enérjica, cuando se pregunta lo que se sabe; mucho mas si la pregunta se hace al que es de contraria opinion. Adquiere el argumento mayor fuerza, por dos razoces: la una, porque parece que se pone en manos del adversario la decision del asunto: la otra, porque supone en el que habla una profunda conviccion de la verdad ó de la justicia de su causa.

Cuando Priamo pregunta á Sinon

Quo molem hanc inmanis equi statuere? quis auctor?
Quidve petunt? quæ religio? aut quæ machina belli?
¿Para qué levantaron esa mole
del inmenso caballo? ¿quién la hizo,
ó con qué fin? ¿es máquina de guerra
ó religioso voto?

pregunta sencillamente lo que ignora á quien cree capaz de responderle; pero cuando Lucrecia responde á Colatino que le preguntaba por su salud: «*Minimè: quid enim salvi est mulieri amissa pudicitia?*» «qué salud puede haber en una mujer que ha perdido la honestidad?» esta última pregunta es una verdadera figura de elocucion, y la usa para afirmar con mas ahinco lo que su esposo sabia tan bien como ella.

La interrogacion es una figura comun en las disputas, principalmente si son un poco acaloradas como las del foro y de la tribuna. Para que esté bien introducida son necesarias dos condiciones: la primera es que no se repita demasiado, porque no parezca amanerado el estilo, observacion que debe tenerse presente en todos los giros y formas de la sentencia: la segunda y mas principal es, que cuando se cometa la interrogacion sea con la certidumbre de dejar á su adversario sin respuesta. Tal fue la magnífica interrogacion de Ciceron, defendiendo á Quinto Ligario delante de César contra el acusador Tuberon, que habiendo llevado las armas contra el dictador, no tenia pudor, despues de restituido á su gracia, de acusar á quien nunca fue tan enemigo suyo como él: *Quid enim, Tubero, districtus ille tuus in acie pharsalica gladius agebat? cujus latus ille mucro petebat? qui sensus erat armorum tuorum? quæ tua mens? oculi? manus?*

ardor animi? quid cupiebas? quid optabas? «Porque ¿qué solicitaba tu acero desnudo en la batalla de Farsalia? ¿á qué pecho dirijias su punta? ¿á qué fin manejabas las armas? ¿cuál era tu intencion? ¿qué buscaban tus ojos, tus manos, tu ánimo enardecido? ¿qué querias? ¿qué deseabas?»

A veces la interrogacion es figura vehementísima de pasion; como la de Dido, figurándose el peligro de acometer á Eneas enmedio de los troyanos.

¿Quem metui moritura?
Si el morir era cierto ¿qué temia?

En efecto, no es ajena la interrogacion de la lójica de las pasiones; y en estos casos obra por simpatía, cuando es bien introducida. Todas las almas responden á placer del que las pregunta apasionado.

La Polisindeton ó la Asindenton, esto es, la acumulacion ó supresion de las conjunciones son figuras de que se hace frecuente uso. Pero es menester discernir los casos en que conviene una y otra. Cuando queremos esplicar la rapidez con que pasan los objetos, ó se aglomeran los sucesos, la pluma del escritor, arrebatada por las ideas, deja olvidadas las partículas, que por su naturaleza son menos esenciales en el lenguaje, como se verifica en la espresion de César, al dar cuenta al senado de la guerra del Ponto: *veni*, *vidi*, *vici.*» *Llegué, ví, vencí.* O la estanza de fray Luis de Leon, incitando al rey Rodrigo á la defensa de su nacion:

Acude, acorre, vuela,
traspasa la alta sierra, ocupa el llano,
no perdones la espuela,
no des paz á la mano,
menea fulminando el hierro insano.

Pero cuando acomoda al escritor llamar la atencion sobre cada uno de los objetos que presenta, multiplica para separarlos las conjunciones ó bien alguna otra parte de la oracion que produzca el mismo efecto, por medio de la figura llamada *Repeticion.* Ciceron dice al sedicioso Catilina, que la patria le aborrece y le teme, y añade: *¿Hujus tu neque auctoritatem verebere, neque judicium sequere, neque vim pertimesces? ¿Tú ni respetarás su autoridad, ni seguirás su dictámen, ni temerás su poder?*

La gradacion consiste en dar cada vez mayor vigor al pensamiento, y aun acomoda que las frases vayan tambien aumentando y se hagan cada vez mas llenas y sonoras, para auxiliar con la armonía el aumento que toma la sentencia.

Virgilio dice:

Arma velit, poscatque simul, rapiatque juventus
Quiera las armas y las pida al punto
y la fogosa juventud las tome.

La suspension consiste en recorrer las diferentes respuestas que pueden darse á una cuestion, demostrando brevemente la insuficiencia de todas, escepto de la que dá al fin el mismo escritor. La Pretericion en suponer que se omiten muchas ideas, cuando realmente se insiste en ellas, aunque vigorosa y concisamente. La Correccion, en enmendar artificiosamente lo que se ha dicho para buscar una palabra mas propia, ó una idea mas luminosa. La Concesion, en suponer verdaderas algunas proposiciones del adversario para confundirle mejor. Pero estas figuras y otras muchas están sometidas á las reglas generales que ya hemos espuesto, á saber: 1.ª que no sean estudiadas: 2.ª que no se repita una sola con demasiada predileccion: 3.ª que nazcan de la misma materia natural y oportunamente.

Estas reglas pudieran reducirse á una sola: *solicítese la enerjía del pensamiento y de la frase antes que la elegancia.* Esta vendrá despues.

Podemos tambien contar entre las figuras del raciocinio las mismas formas que los lójicos le han asignado, á saber: el Entimema, el Sorites, el Dilema, y tal vez el Silojismo. Pero son estas maneras de decir tan artificiosas, señaladamente la

última, y tienen tan claro el artificio, que solo en materias muy ajenas de los adornos oratorios podrian sufrirse. Esceptuamos sin embargo el Dilemma, del cual tenemos hermosísimos ejemplos en Virgilio y en otros poetas y oradores. El Entimema y el Sorites, que no es mas que el Entimema repetido, constituyen la forma esencial y lójica de todo raciocinio. Por tanto no pueden incluirse en los escritos donde se exija cierto grado de elegancia, sin disfrazarlos mucho y como envolverlos en la misma série de las frases.

Todas las figuras que hasta aquí hemos nombrado, alteran poco ó mucho el pensamiento; pues aun la misma supresion ó multiplicacion de las conjunciones indica la mayor velocidad ó detencion con que se espresan las ideas, y ya esto contribuye á pintarlas de diverso modo en el alma del que escucha ó lee.

DE LAS FIGURAS DE ESPRESION.

ARTÍCULO I.

La perfeccion del estilo consiste en la facultad que tiene el lenguaje de *pintar*. Esta facultad es la que constituye al *poeta*; porque en ella se cifra la *imitacion*. Así vemos que los escritores mas apreciados de todos los siglos son aquellos que han poseido el don de presentar los pensamientos bajo la forma de *imájenes*, con tanta verdad, que un pintor podria copiar con colores el cuadro formado con palabras. Este es el mérito que ha inmortalizado los Homeros, los Horacios, los Racines y los Cervantes.

La razon ideolójica de esta preferencia es muy obvia. Nunca se graban mas profundamente los pensamientos en el ánimo que cuando revestidos de la forma de imájenes, afectan nuestra imajinacion y por ella nuestros sentidos, de modo que parece que los vemos, oimos y tocamos. Entónces la idea mas abstracta se convierte en una sensacion, y la vaguedad del pensamiento se fija por un tipo sensible que lo representa. No es estraño, pues, que se perciba con mas claridad, con mas enerjía, y por consiguiente con mas placer.

De aquí se infiere que el colorido que presta la imajinacion al estilo, no sirve solo para su ornato y embellecimiento: añade tambien muchos grados á la claridad y al vigor: de modo que las figuras de *imajinacion*, esto es, las formas que damos á las ideas para espresarlas de un modo mas sensible nos agradan mas por cuanto son mas bellas y por cuanto las presentan mas claras y mas perceptibles á nuestro entendimiento. Merecen, pues, particular estudio y atencion, porque á su buen uso se debe principalmente lo que se llama *la májia* de la elocucion, esto es, el arte de interesar y de conmover.

La primera de estas figuras es la *imájen*, ó el simulacro que se forma con palabras de un objeto, de modo que se entretalle, por decirlo así, tome cuerpo y movimiento, y se presente á la fantasía y á los sentidos. El uso de las imájenes es muy comun en los poetas, como quiera que á ellos principalmente les pertenece de derecho conmover la imajinacion. Al orador le es permitido, mas no siempre á no ser que el grado de exaltacion lo disculpe. Igualmente el historiador las emplea cuando quiere dar viveza á un cuadro interesante. La pintura de Lucrecia dándose la muerte, y de Bruto, sacando el puñal de su pecho y poniéndolo á la vista de todos manando sangre, está

llena de viveza y verdad en Tito Livio, igualmente que en Ciceron la de Verres, complaciéndose en el suplicio de Gabio.

Pero es mas estensa la libertad que se concede en esta parte á los poetas; porque su objeto, generalmente hablando, es solo agradar, y no enseñar, convencer ni persuadir; y han llenado completamente su obligacion cuando han presentado el pensamiento de la manera mas perceptible, esto es, mas *sensible*.

Distingue el sabio humanista Muratori dos clases de imájenes; unas en que el objeto se describe segun todas sus circunstancias, ó á lo menos, segun las mas principales; y otras en que solo se pinta con un solo rasgo ó como si dijéramos, con una brochada. Cuando Virjilio pinta las dos serpientes que dieron muerte á Laocoonte y á sus hijos forma una imájen circunstanciada, particularizada; pero cuando dice de Polifemo, que *llevaba un pino por baston;*

Trunca manum pinus regit,

con este solo rasgo nos pinta su proceridad.

Los objetos que se describen pueden ser sensibles ó abstractos. Los primeros se prestan mas fácilmente al pincel poético; pero es menester cuidar de elejir bien las circunstancias; porque no deben describirse sino aquellas que presenten el objeto bajo el aspecto que solicita el poeta. En esta línea puede servir de modelo el cuadro que forma Virgilio de Dido moribunda:

Illa graves oculos conata attollere, rursus
Deficit: infixum stridet sub pectore vulnus.
Ter sese attollens cubitoque innixa levavit:
Ter revoluta toro est: oculisque errantibus alto
Quæsivit cœlo lucem ingemuitque reparte.

Procura alzar los abatidos ojos
y decae otra vez, la espada fija
en la herida resuena de su pecho.
Tres veces sobre el codo se levanta,
tres al lecho cayó, con vagos ojos,
buscó la luz en el tendido cielo,
y gimió al encontrarla.

Las espresiones gráficas *stridet, innixa, resoluta est*, son admirables, pero mas aun *el gemido* al volver á hallar la luz, que pinta la situacion del ánimo.

Los objetos abstractos, ó ideales, pueden tambien representarse á la imajinacion bajo formas sensibles. Sirva de ejemplo la imájen del furor que describe Virjilio encerrado en el templo de Jano:

..........Furor impius intus
Sæva sedens super arma et centum vinctus ahenis
Post tergum nodis, frement horridus ore cruento.

El impio furor, alli asentado
Sobre crueles armas, y á la espalda,
Con cien nudos de bronce receñido,
Sangriento el labio bramará horroroso.

La segunda de las figuras de espresion es la armonía. Las imájenes pueden hablar á los ojos, y los sonidos al oido. Esta es una belleza comun en las lenguas bien formadas, que abundan de palabras á propósito para espresar los sonidos de la naturaleza, los movimientos y las ajitaciones del ánimo. Cuando queremos describir ideas halagüeñas, afectos de ternura, movimientos agradables y tranquilos, se efrecen naturalmente á la imajinacion y á la lengua las voces y frases mas suaves del idioma: las mas llenas y sonorosas, si el sentimiento es de admiracion y de sublimidad: las mas duras y desordenadas, si las pasiones son impetuosas y terribles. Solo las lenguas pobres y mal formadas faltarán en este caso á la inspiracion del poeta.

Algunos se han burlado de la armonía, solo porque esta figura tiene un nombre griego, que es *onomatópeya*, que quiere decir *armonía imitativa*. El nombre no hace al caso. Pero mucha lástima tendriamos al que cantase el amor en versos duros, ó la indignacion y la venganza en los tonos de Melendez.

La armonía imitativa no está desterrada ni de la oratoría ni de los demas géneros en prosa. Los periodos en que Ciceron describe el suplicio de Fabio estan llenos de sonidos flébiles, hijos de la compasion, ó de arranques furiosos, dictados por la ira contra el inícuo pretor.

Pero en la prosa debe usarse con mucha sobriedad de este adorno, que es por su naturaleza muy brillante y fácil de conocer.

La armonía imitativa, que siempre es una belleza en poesía cuando puede lograrse, seria muy continuada una afectacion reprensible en la oratoria. Mas bien conviene á esta y á los demos géneros prosáicos *la armonía* general: esto es, el buen sonido de la frase con desinencias variadas, y si puede ser acomodando los tonos al espíritu y carácter de los pensamientos; mas sobre todo, sin sacrificar al sonido la propiedad de la sentencia ni la exactitud de las ideas.

ARTÍCULO II.

ENTRE estas figuras ocupan el primer lugar los *tropos*, llamados así porque en ellos sè *convierte* una palabra de su verdadera y propia significacion á otra. Por la misma razon se les da tambien el nombre de *traslaciones*.

No puede enteramente atribuirse el oríjen de los tropos al deseo de adornar y embellecer la diccion. El fenómeno observado por algunos humanistas filósofos de ser mas frecuentes las traslaciones en el lenguaje primitivo de los pueblos que en el de las sociedades mas adelantadas ha hecho conocer que esta clase de figuras tuvo dos principios independientes del estado actual del arte: el primero fue la fantasía mas viva y móvil en los pueblos selváticos que debió naturalmente inclinarlos á espresar sus ideas con las voces mas gráficas y pintorescas: segundo, la pobreza misma del idioma en sus principios, porque faltándole las voces que indicaban las ideas abstractas, fue necesario suplirlas por analojía con voces que significasen objetos sensibles, y que ya existian.

Casi toda la intelijencia del hombre no civilizado está en su imajinacion. Discurre poco; pero pinta mucho, y apenas puede espresar las ideas abstractas que llega á comprender, sino por medio de símbolos sensibles. Para él un buque es la *vela*; porque es la parte mas ostensible del bajel á larga distancia: el laurel es la *victoria*, porque la significa: el vaso es el *vino*, porque lo contiene: el guerrero animoso es un *leon*, porque le parece. Un caballo que corre con velocidad *es mas lijero que el viento*, porque no hallando voces con que espresar su lijereza, usa de esta espresion absurda para manifestar de alguna manera su idea. Un hombre muy pequeño es un *gigante*, indicando con el tono de su voz y aun con su accion en qué sentido quiere que se entienda esta palabra. En fin, espresará lo que es una cosa por lo que ha sido, y de una ciudad destruida: dirá; *fué*.

Todas estas diversas maneras de hablar, conocidas por los retóricos con los nombres griegos de metonimia, sinécdoque, metáfora, hipérbole, ironía, metalepsis y otras muchas de la misma especie, tienen una misma tendencia; á saber: espresar la idea lo mas accesible que pueda ser á la imajinacion y á los sentidos. Pero tambien es cierto que la pobreza del lenguaje reunida al deseo de pintar, tan natural en los

pueblos primitivos, ha podido dar, y ha dado efectivamente motivo á muchas traslaciones, señaladamente á las *metáforas*: esto es, á los tropos que tienen por fundamento la comparacion. Esto es tan cierto, que la mayor parte de las voces que representan facultades y operaciones del alma, y que en el dia no son ya metáforas, sino voces propias, fueron en su oríjen trasladadas por las comparaciones de las operaciones físicas y sensibles de los cuerpos. Las palabras aprension, percepcion, idea (*imájen*), atencion, reflexion, discurso son visiblemente tomadas en su principio de acciones sensibles. La voz *virtud* significó entre los latinos y los griegos la fuerza corporal; y hasta la misma palabra *espíritu* con que representamos el principio que entiende y quiere, significó algun dia el soplo ténue y sutil.

Pero aunque es indudable que la escasez de voces dió en parte oríjen á las traslaciones, no es menos cierto tambien que ganaba mucho la espresion de los objetos abstractos cuando se sensibilizaban, digámoslo así, por símbolos corpóreos. De este modo producian mayor efecto en la fantasía, y por medio de esta en la intelijencia.

Asi es qus despues que se perfeccionaron y enriquecieron las lenguas, y en virtud de los progresos de la civilizacion, se distinguieron los diferentes géneros en que el injenio humano puede ejercitarse, se abstuvo el hombre con mucha razon de renunciar á las espresiones trasladadas, tanto en las obras de imajinacion, como en las que solo hablan al entendimiento. Las traslaciones dan no solo mas belleza, sino tambien mas vigor y claridad á la idea; porque acercándola en cuanto sea posible á la fantasía, la dejan mejor grabada y mas fácil de percibir.

Entre todos los tropos la metáfora es el mas comun, cuyo uso es mas libre á los escritores, y cuyo abuso suele ser el mas lamentable, porque supone el estravío del genio. No es estraño, pues, que los autores de poética y de retórica hayan procurado deducir de la misma naturaleza las reglas á que deben someterse estas especies de traslaciones para que no sean viciosas.

El fin principal de la metáfora es hacer mas perceptible el objeto. Llamar *tigre* á un hombre cruel, y *liebre* á un cobarde, dice mas que cuanto se pudiera disertar sobre la crueldad del uno y la cobardía del otro. Pero hay una belleza independiente de la claridad en estas traslaciones. Siempre que el entendimiento percibe dos ó mas ideas á un mismo tiempo sin confusion ni desórden, y ligadas por su naturaleza y por los accidentes que recuerda al pensamiento principal, recibe un gran placer, como quiera que entónces percibe *la variedad reducida á la unidad*, que es el tipo verdadero de la belleza. Pues eso es lo que hace la metáfora. En vez de una sola idea nos presenta tres: la principal, la del objeto con quien se compara; y la de semejanza que existe entre las dos. Cuando Rioja llama á un poderoso

El ídolo á quien haces sacrificios,

se nos representa á un mismo tiempo la orgullosa gravedad del magnate, la insensibilidad de un ídolo y la necedad de unos y otros sacrificios.

Es claro, pues, que para que la metáfora produzca el efecto debido, ademas de la semejanza óbvia y perceptible, no debe ser tomada ni de un objeto demasiado cercano, ni demasiado lejano, ni indigno del principal, ni que recuerde ideas asociadas impertinentes al asunto. Llamar á una flor *hija de la tierra* es muy trivial, asi como seria muy complicado decirla *perla del campo*. ¿Quién se atreveria á decir que el sol es *el quinqué del cielo* sino en un poema grotesco, ó á llamar á la luna *la peregrina de la noche*? La primera metáfora es tomada de un objeto sin dignidad: la segunda recuerda ideas accesorias que no vienen al caso.

Exije la claridad y la belleza de la metáfora que no se aglomeren muchas sobre un mismo objeto, que no se mezcle el lenguaje propio con el metafórico, y que no se continúe demasiado hasta el fin de la semejanza; yerro en que incurrieron casi todos nuestros poetas del siglo XVII por la manía de ostentar su genio, mostrando muchos mas puntos de semejanza que los que eran necesarios entre los dos objetos comparados. En cualquiera de ellos que se lea se encontrarán en abundancia

defectos de esta clase. Tenemos á la vista una comedia de Rojas intitulada: *Los trabajos de Tobías*, y encontramos al abrirla á la casualidad los siguientes versos:

Sombra me hace su cabello
Como sobre el rostro cuelga:
Si son los cabellos rayos,
¿Cómo son su sombra mesma?
Por sus dos mejillas corre
Neta una lluvia de perlas,
Que aunque del dolor se mojan,
De los suspíros se orean, etc.

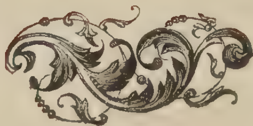
Es imposible emplear mas lastimosameute el genio en decir necedades y disparates.

La alegoría es una metáfora continuada, y está sometida á sus mismas leyes; pero no es figura á propósito para los géneros en prosa. Es harto brillante é injeniosa para que pueda emplearse sino en muy raras ocasiones.

Obsérvese que la comparacion es el fundamento, asi de la metáfora, como de la alegoría. En las composiciones poéticas es figura de ornato, y puede continuarse sin inconveniente mas allá de lo que exija el motivo por el cual se introdujo. Tenemos un hermoso ejemplo de esto en Virgilio comparando el llanto de Orfeo por su perdida esposa al del ruiseñor por la pérdida de sus hijos.

Qualis populea mœrens philomela sub umbra
Amissos queritur fœtus quos durus arator
Observans nido implumes detraxit: at illa
Flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
Integrat et mœstis late loca questibus implet.

Cual triste ruiseñor entre las sombras
Del álamo perdidos sus polluelos
Lamenta, que el gañan desapiadado
Acechando del nido robó implumes:
Llora toda la noche en una rama
Posado: sus canciones lastimosas
Repite sin cesar, y llena en torno
Con su querella el estendido campo.



DE LAS FIGURAS DEL ESTILO.

Brava polvareda levantan los enemigos de las reglas en las bellas artes, motejando y ridiculizando la nomenclatura y teoría de las figuras de elocucion. Su lójica nos parece tan fuerte y sólida como la del que motejase y ridiculizase, tratándose de pintura, las leyes del dibujo y del colorido, ó en música la teoría de los tonos y semitonos.

No negarémos que en la esplicacion de las figuras se ha cometido el defecto contrario por los autores de tratados elementales de oratoria y poética, que han querido reducir á reglas arquitectónicas los adornos de la diccion, creyendo, segun las apariencias, que dichas reglas bastaban para escribir bien. Así han aumentado en gran manera el número de las figuras, como si fuese posible enumerar los diferentes giros que el hombre puede dar á su discurso, y las varias ideas asociadas que puede ligar con la idea principal, segun el grado y naturaleza de la pasion que le afecte, y segun la mayor ó menor efervescencia de su fantasía al tiempo de espresarse.

Conforme á este falso principio se introdujo en las aulas de humanidades la costumbre de los *progimnasmas*, esto es, de discursos que se obligaba á los alumnos á componer, variando la idea principal segun las diferentes figuras que se les habian enseñado. Hubiese ó no contraste entre los pensamientos, se obligaba al infeliz muchacho á escribir una *antítesis*: aunque el asunto fuese clarísimo, habia de ilustrarlo con una *comparacion*, y cuando solo se tratase de las tres cabritillas de Póstumo, que refiere Marcial, era preciso dirijirles la palabra para hacer una *apóstrofe* ó una *prosopopeya*. Semejante método de enseñar solo puede producir pedantes; pero es muy á propósito para ahogar en los jóvenes el jérmen precioso del injenio, si por ventura lo tienen. En una clase de humanidades no debe mandarse á los alumnos los trabajos que han de hacer: no hay cosa mas indócil é inobediente que las musas. Conviene dejar á su arbitrio los asuntos sobre que han de escribir, y correjir despues sus producciones.

Mas no porque la teoría de las figuras se haya enseñado mal, hemos de decir por eso que es inútil enseñarla bien. Medrados estariamos si hubiésemos de condenar y proscribir todo aquello de que los hombres abusan.

La observacion mas comun basta para que nos convenzamos del orijen que tienen en la naturaleza las figuras del estilo. Basta seguir en sus razonamientos al hombre mas ignorante y vulgar, y se notarán los diversos giros que en su lenguaje inculto y mal construido toman las ideas en las diferentes situaciones de su alma; se le verá algunas veces elevarse hasta la vehemencia fogosa del orador; otras buscar adornos de imajinacion con que engalanar su discurso; otras, en fin, espresarse tranquila y sosegadamente. Existe, pues, en la naturaleza el fundamento de estos diferentes giros de espresion.

Aquí piensan confundirnos nuestros adversarios por nuestra misma confesion: «si la naturaleza inspira esas diferentes figuras, ¿de qué sirve estudiarlas?» De lo

mismo que el estudio de la música al que ha de cantar. La naturaleza inspira el canto: la naturaleza provee los órganos necesarios para obedecer á su inspiracion. ¿Dirémos por eso que el estudio de la música es inútil?

El hombre exajera muchas veces el valor de las facultades é inspiraciones que ha recibido de aquella madre comun; las falsea; las desnaturaliza; produce mónstruos en lugar de bellezas, y maldades en lugar de virtudes. Asi como la moral recuerda incesantemente al hombre el verdadero uso que debe hacer de sus facultades para producir *virtud*, asi los preceptos de las artes tienen por objeto traer al hombre, estraviado por la imajinacion ó por el capricho, al carril de la naturaleza, fuera del cual no hay *beldad*.

Ademas, siempre es útil al hombre el estudio del mismo hombre: siempre conviene saber por qué naturalmente prorumpe en espresiones falsas y absurdas en sí, como la mayor parte de las figuradas, y sin embargo verdaderas, porque pintan el estado de su alma. Esta ideolojía de la imajinacion y del sentimiento (que no es otra cosa la ciencia de las humanidades) es un estudio tan digno del hombre como el de la generacion y deduccion de las ideas. No dudemos, pues, empeñarnos en una investigacion, que ademas de ser sábia y filosófica, es útil á las bellas artes que tienen por instrumento el lenguaje.

Entiéndese generalmente por *figura* la forma particular que recibe la espresion debida al estado en que se encuentra el ánimo del que habla. Ahora bien; siendo tan varias las relaciones de los objetos con los sentidos, el entendimiento, la imajinacion y los afectos del hombre, ha de ser forzosamente casi infinito el número de figuras del estilo, diversas entre sí, y ha sido vano el trabajo que han emprendido muchos autores de retórica, empeñados en enumerarlas.

Mas hacedera, y sobre todo mas útil, nos parece su clasificacion; porque esta es el principio fecundo de donde han de deducirse las reglas.

Mas no se crea que estas tres diversas situaciones son incompatibles; á veces se verifican simultáneamente todas tres, como sucede con frecuencia en el orador sagrado: á veces solo las dos últimas, como en el poeta: á veces hay una sola, como en el curso ordinario de la conversacion.

Deben reconocerse, pues, tres diferentes clases de figuras: las de raciocinio, que suponen tranquilo el corazon; las de adorno, hijas de la fantasía; y las de pasion, que proceden de un ánimo fuertemente ajitado.

Las figuras de adorno admiten una subdivision; segun el ornamento que presta la imajinacion, recae sobre la forma y giro de los pensamientos, sobre las espresiones de que usamos, ó sobre las voces mismas. Hay, pues, figuras de *pensamientos*, figuras de *espresion* y figuras de *palabras*. Pero debe tenerse entendido que escepto estas últimas meramente gramaticales, todas las demas, inclusas las de raciocinio y de pasion, recaen sobre el pensamiento, todas le alteran, todas añaden ó quitan alguna cosa á la sencilla esposicion de la idea.

Está ya patente la regla general en el uso de las figuras: *correspondan estas á la situacion de ánimo del que habla.* Este principio luminoso que evita el uso de los adornos cuando el alma está arrebatada por pasiones impetuosas, y el uso de las figuras de pasion cuando solo se trata de raciocinar, lo encerró el gran maestro Horacio con su acostumbrada concision en estas palabras:

Post effert animi motus interprete lingua.
Descubre tus afectos, y la lengua
Fiel intérprete sea.

Tres son en general las diversas situaciones en que puede hallarse el hombre cuando dirije la palabra á sus semejantes de viva voz ó por escrito: ó raciocina para demostrar alguna verdad importante: ó hallándose exaltada su fantasía, quiere representar los objetos que la hieren: ó en fin, sintiéndose ajitado de alguna pasion, trata de espresarla ó trasmitirla á sus oyentes.

De las figuras de pasion.

LA lójica del entendimiento se funda en la deduccion de las ideas y de los juicios encerrados en otros: la de la imajinacion en acercar los pensamientos cuanto sea posible á los sentidos, de modo que pudieran ser percibidos por su ministerio: la de las pasiones en presentar al hombre *los objetos mas capaces de escitarlas*. Por eso Aristóteles en sus libros de retórica y poética examina muy detenidamente la teoría de los afectos humanos; por eso Horacio aconseja al buen poeta el estudio de la filosofía moral.

Rem tibi socraticæ poterunt ostendere chartæ.

En la actualidad estan los diferentes estudios mas separados entre sí que en la antigüedad; y asi la ciencia de las humanidades no entra en el exámen del oríjen y carácter de los afectos, que pertenece al filósofo moralista, sino lo supone ya hecho, y solo se emplea en la mejor manera de espresarlos ó de escitarlos. No sucedia lo mismo entre los griegos y romanos cuando el estudio de la oratoria y de la poética y aun el de la música y de las matemáticas estaban unidos al de la filosofía.

El principio fecundo que enseñan las humanidades para la escitacion de los afectos es el que acabamos de esponer; presentar los objetos que naturalmente deben inflamarlos. Ciceron quiere inspirar al senado y al pueblo romano la indignacion y el odio hácia Catilina y sus secuaces: ¿cuáles son sus medios oratorios para conseguirlo? La descripcion viva y al mismo tiempo fundada de las calamidades que aquellos hombres perdidos querian derramar sobre la patria, de los crímenes que habian ya cometido, y de los que se preparaban á cometer para asegurar su infausto triunfo; en fin, de la desvergüenza y osadía con que caminaban á su objeto. Virjilio quiere interesar al lector á favor de Dido abandonada por Eneas, y escitar la compasion hácia aquella amante infeliz; pinta, pues, la grandeza y ternura de su amor, los sacrificios que habia hecho por su huésped, la crueldad con que es desamparada y la desesperacion que la obliga á atravesarse con la espada misma que el fujitivo habia dejado junto á su lecho.

Uno de los grandes recursos para escitar las pasiones es espresar bien y con la lójica que les es propia las que dominan en el alma del que ha de conmover los otros. ¿Quiere Lucano escitar nuestra admiracion hácia el magnánimo Caton? Pues lo describe *vijilante majistrado, atento á la suerte de su patria, temiendo por todos y seguro de sí mismo.*

Invenit insomnem volventem publica cura
Fata virum, casusque urbis, cunctisque timentem,
Securumque sui.

Este pensamiento grande y sublime, espuesto en una antítesis rápida y fervorosa, lo

exajeró despues el poeta segun su costumbre. La magnanimidad que habia atribuido á Caton no era mas que *humana* : quiso exaltarla, suponiendo á su héroe luchando con los dioses, y echó á perder el pensamiento:

Victrix causa diis placuit: sed victa Catoni.
Al vencedor los dioses favorecen;
mas Caton al vencido.

No vió nuestro Cordobés que esta blasfemia poética podia degradar los dioses que adoraba Roma; pero no ennoblecer á Caton.

Horacio dice que si Telefo y Peleo no hablan en el teatro, como corresponde á hombres desterrados de su patria y reducidos á la mendicidad, ó se quedará dormido, ó se reirá de ellos.

De la doctrina que acabamos de esponer se infiere que las figuras de pasion deben ser aquellas en que naturalmente prorumpe el hombre, cuando se halla dominado de algun afecto, ó aquellas que nos sirven para describir mas enérjicamente el objeto que lo escita. Las primeras obran inmediatamente sobre el corazon de los oyentes por un movimiento simpático; las segundas se valen de la fantasía, en la cual toman posicion, por decirlo así, para dominar desde ella nuestras pasiones.

A la primera clase pertenecen la *esclamacion*, que es el grito del sentimiento; la *interrogacion*, dirijida por el que habla á sí mismo ó á los seres inanimados; la *hipérbole* apasionada; la *apóstrofe*; en fin, todas aquellas en que la imajinacion es esclava del afecto y arrebatada por él adonde quiere. A la segunda la *personificacion*, la *vision*, y otras en que la fantasía, mas dueña de sí misma, presta sin embargo á las pasiones su colorido.

Para conocer bien esta diferencia es menester tener presente que la espresion de un afecto cualquiera puede tener dos objetos: primero, trasmitir el mismo afecto á los oyentes: segundo, inspirarles una pasion diversa y á veces contraria del afecto descrito.

Ejemplo de lo primero: Ciceron en sus Verrinas trata de inspirar á los jueces y al pueblo romano que le escuchaba los mismos sentimientos de indignacion, de odio y de desprecio hácia el inícuo majistrado que ardian en su corazon. Válese, pues, con suma frecuencia de las figuras simpáticas.

Ejemplo de lo segundo: Ni Eurípides ni Racine, al describir el amor incestuoso de Fedra á su entenado Hipólito, tuvieron por objeto inocular á los espectadores una pasion semejante, sino escitar en sus ánimos, al mismo tiempo que la lástima que debia inspirar aquella víctima de Venus, el terror saludable que resulta del escarmiento en los delirios é infortunios ajenos. Así los medios de estos dos insignes poetas son la descripcion de los tormentos de un alma apasionada y delincuente, de los crímenes que la pasion le dicta, y del abismo en que la sumerje, para lo cual imitaron el lenguaje que la fantasía presta á las pasiones.

Las figuras de simpatía son comunes y conocidas. La única regla que debe dictarse asi al orador como al poeta, es que no se crea fácilmente dueño del corazon de sus espectadores, de modo que juzgue suficiente estar él ó suponerse apasionado para trasmitir el mismo afecto que siente. Esta es una de las equivocaciones mas lamentables que puede cometer el que habla en público; porque nada es tan ridículo como aparecer poseido de una pasion el que no ha sabido hacer partícipes de ella á sus oyentes. ¡Desgraciado el orador que recurriese á los grandes movimientos del arte antes de haber convencido á los jueces de la justicia de su causa; antes de haber interesado á favor de ella á los que le escuchan! Y ¿qué dirémos del poeta lírico, todo fuego, todo alharacas, ó bien todo melancolía y sentimientos elejíacos, cuando no se ha sabido dar traza á que el lector tome parte ó en sus sentimientos ó en sus reflexiones? Cada hipérbole suya parecerá un desatino; á cada apóstrofe se responderá con una risotada.

Es muy natural que en el siglo presente, donde nada se admira y nadie quiere admirar, haya abandonado la lira los asuntos relijiosos y los de la patria. Tambien es natural que siendo el susodicho siglo positivo y poco enamorado, se hayan pros-

crito la oda filosófica y la amatoria. Por lo mismo se debe estrañar que sea tan de moda la oda elejíaca, en la cual el autor nos lleva desde el cielo á la tierra, desde el vicio á la virtud, desde la cuna al sepulcro solo con el fin de hacernos la confidencia de los afectos que producen en su alma los diversos objetos que se presentan á su fantasía. ¿No es una contradiccion, poeta infeliz, que quieras interesar con tus ideas, buenas ó malas, á una generacion que por nada se interesa? ¿Esperas interesarle cantándote á ti mismo? Pero ya lo entendemos: el siglo positivo es el de los egoistas; el poeta lo es tambien; por eso se coloca en el centro del universo. Los lectores se reirán de su orgullo presuntuoso; pero él habrá cumplido su *mision*, que en la época actual es la de proclamar la propia intelijencia. Hasta ahora se habia creido un gran mérito en las obras de las artes ocultarse el artista: en el dia lo primero que hace el autor es presentarse en el punto mas visible de sus cuadros. Y lo mas gracioso es que en sus composiciones no hay mas unidad, ni mas interés, ni mas asunto, sino *el mismo autor*. De todas ellas podria decirse lo que Lope de Vega del campo que habia descrito:

Y en este prado y líquida laguna,
Para decir verdad como hombre honrado,
Jamas me sucedió cosa ninguna.

De todas las formas que se han inventado, ó por mejor decir, que ha sujerido la naturaleza para espresar las pasiones del ánimo, ninguna es mas fuerte ni supone la pasion mas exaltada que la *personificacion*. Esta consiste en atribuir acciones, vida, intelijencia y aun la facultad de hablar á los seres inanimados y abstractos; no porque suponer esta vida sea ajeno de la naturaleza del hombre, al contrario, el comunicarla es muy propio de nuestra fantasía, sino porque figuras de esta especie en su mas alto grado suponen en el que habla igual enardecimiento de pasion.

Los grados de la personificacion son diferentes, segun la naturaleza de la accion que atribuimos á los seres que no tienen vida. No se necesita una pasion muy vehemente para decir que el prado está *risueño*, que las leyes *protejen* la sociedad, que el sueño es *benigno*. Estas personificaciones, en que se atribuyen calidades y acciones humanas, apenas pasan de ser metáforas. Pero cuando se atribuye la intelijencia, la capacidad de oir nuestras quejas, de condolerse de nuestros infortunios, de tomar parte en nuestra ventura, ya se supone en el que habla un grado mas alto de pasion, como el de Filoctetes cuando dirije la palabra á los peñascos y promontorios de Lemnos, ó el del Salmista cuando habla con el mar Rojo y con el Jordan, con los montes y los collados, con toda la tierra, en fin, conmovida ante la faz del Dios de Jacob.

La personificacion en este grado va ordinariamente unida con la apóstrofe. Esta forma es muy propia de los afectos; porque el universo toma á nuestros ojos el aspecto correspondiente á la pasion que nos domina. Todos los objetos de la naturaleza son agradables y risueños para el hombre alegre; todos son tristes para el que gime. Queremos, pues, con razon asociarlos á nuestra existencia, y derramar en ellos la sobreabundancia de vida que produce en nosotros un afecto exaltado.

Pero la pasion llega á lo sumo, cuando llega á lo sumo la ilusion; esto es, á suponer que los seres inanimados nos hablan. Ciceron hace uso de esta figura en su primera Catilinaria, cuando introduce á la patria, quejándose de él, porque no procede al castigo del incendiario Catilina. Esta forma es la mas apasionada de todas, y claro es que no debe usarse sino cuando la justifique el grado de la pasion y la importancia del asunto.

DE LA ORATORIA SAGRADA.

ARTÍCULO I.

ConsideRARÉMOS en este articulo la elocuencia del púlpito bajo el aspecto literario solamente, sin hablar de sus relaciones con la relijion y la teolojía; porque en cuanto á esta última baste decir que debe saberla muy á fondo el predicador; en cuanto á la primera, nos contentarémos con observar que entre todas las creencias el cristianismo es la única que haya exijido de sus sacerdotes la predicacion. Y es preciso que fuese así; pues es la única que tiene un objeto moral, y se dirije esclusivamente á perfeccionar el alma del hombre. Asi la elocuencia sagrada es un género de literatura desconocido antes de la promulgacion del evanjelio.

Pero este género ha sufrido varias alteraciones, como todos los demas, relativas á las mudanzas de los tiempos y de las costumbres. En los primeros siglos del cristianismo fue la elocuencia del púlpito muy sencilla: carecia de movimiento de los afectos; de los cuadros animados y vigorosos que exaltan la fantasía; de la armonía estudiada de palabras y frases; de flores y adornos retóricos; en fin, de todos los embellecimientos que pudiera darle el talento de los hombres. Reducíase á la esposicion del dogma y de la moral, hecha casi siempre con espresiones tomadas de la Escritura Santa. Parece que los primeros Prelados de la iglesia temian añadir nada á la palabra divina. Quedarémos admirados si comparamos los frutos abundantísimos de la predicacion en aquellos tiempos con la tenuidad y sencillez de los medios oratorios que se empleaban: y no es posible desconocer la mano de la providencia del Señor, que no quiso que se debiese la conversion del mundo á la fuerza de la sabiduría ó de la elocuencia humana, sino solo al vigor y santidad de la doctrina evanjélica.

Cuando la relijion cristiana, despues de grandes y sangrientas persecuciones, hubo triunfado del poder de los Césares, del orgullo filosófico y de todos los cálculos de la prudencia del siglo; cuando se contó en el número de los fieles á los emperadores, á los cónsules, á los grandes, á los sábios y á los poderosos del mundo, cesó, por decirlo asi, en el orbe romano el ministerio del *apostolado*, y comenzó el de la *predicacion*. No se trataba de convertir á la fé, sino de fortalecer en ella á los oyentes, mas cruel y peligrosamente acometidos de los vicios, hijos de la prosperidad, que antes por la persecucion, anunciadora de la palma del martirio. Fue preciso, pues, poniendo siempre en el primer lugar que se le debe, la fuerza inefable y misteriosa de la palabra de Dios, base fundamental de las doctrinas, desenvolverla y aplicarla en el lenguaje que hiciese mas impresion en la masa de los oyentes. La iglesia honró con su aprobacion aquel enlace de la sencillez evanjélica con los movimientos varoniles y severos de la verdadera elocuencia; aquella espresion suave de la accion de la gracia; aquella manera nueva de embellecer la virtud que admiramos en las homilías de los Agustinos, Basilios y Crisóstomos.

Si las leemos con atencion, observarémos que aquellos venerables Prelados, modelos de la santidad y de la sabiduría cristiana, en nada se apartaron del candor evanjélico primitivo. Generalmente hablando, se reducian á esplicar las divinas escrituras y á deducir de ellas reglas y preceptos de moral; y para hacerlas perceptibles y amables·

se valian de todos los medios propios de la elocuencia humana. ¿Por qué habia de negárseles lo que fue concedido á Séneca, á Sócrates, á Ciceron? El lenguaje y la palabra era comun á estos filósofos paganos y á los oradores del cristianismo. Lo que era peculiar á estos, y lo que caracteriza su ministerio no era el don del habla, comun á todos los hombres, sino las ideas y las doctrinas.

El predicador evanjélico debe enseñar al ignorante, fortalecer al débil, levantar al caido, sostener al que está en pié: en una palabra, *hacerse todo para todos*, segun la espresion de S. Pablo. De aquí es la necesidad de presentar las verdades cristianas bajo diversos aspectos y formas, esplicarlas con claridad, mostrar con ardor su importancia, y no debilitar en ningun caso su alta dignidad. Cumplir estas varias obligaciones de su ministerio, valiéndos del lenguaje y de los medios que la esperiencia de todos los siglos ha designado como mas oportunos para convencer y persuadir, no es mas que poner el don de la palabra, recibido de la naturaleza, á disposicion de la gracia divina: de la cual, y de ella sola debe esperar el orador el fruto abundante y saludable de sus tareas.

En las Homilias ya citadas casi siempre era dado el asunto ó argumento de la oracion por el pasaje de la escritura que se trataba de esplicar. Asi el plan era sencillísimo y sin artificio. Si cabia algun embellecimiento, era en las figuras de elocucion. Los padres de aquellos siglos las usaron con mucha sobriedad. El mayor adorno y que mas frecuentemente se nota en sus oracianes es el de la introduccion del estilo y aun de las palabras mismas del testo sagrado, muy oportunamente injeridas en sus exortaciones. Ya esplicarémos despues la razon de esta costumbre que ha durado hasta hoy y durará hasta la consumacion de los siglos.

Entre las tinieblas de la edad media se conservó el cristianismo y con él la civilizacion. Los oradores sagrados recordaron sin cesar á pueblos feroces é ignorantes lo que debian á Dios y á sus prójimos. Esta voz no se cansó de clamar en el caos intelectual, moral y político en que se hallaba la Europa, hasta que los elementos de la nueva creacion se desenvolvieron, la virtud recobró sus derechos, las ciencias brillaron y la anarquía desapareció.

Entónces la predicacion de la divina palabra, aunque sin alterarse en el fondo, admitió formas diferentes. Tratábanse en el púlpito las materias políticas porque el cristianismo habia sido en los siglos anteriores un poder político. Pronunciábanse en aquel lugar sagrado elojios fúnebres, oraciones gratulatorias por los sucesos prósperos: dirijianse invectivas contra los enemigos del estado: en una palabra, era el púlpito, como lo habia sido en los siglos bárbaros, la tribuna nacional; y aun en el dia, aunque con menos frecuencia y ciertamente con mas decoro y dignidad, se dicen oraciones de esta especie en la cátedra del Espíritu Santo: bien que los buenos oradores dan siempre á estas materias profanas el aspecto moral, bajo el cual debe contemplarlas el hombre relijioso.

En cuanto á los asuntos puramente cristianos, se dividieron los sermones en doctrinales ó catequísticos, morales y panejíricos. Los primeros tienen por único objeto la enseñanza de la doctrina cristiana: los segundos, la conviccion de las verdades evanjélicas, y sobre todo la persuacion á la práctica de las virtudes. Los panejíricos, especie de imitacion del género, que los antiguos llamaron *demostrativo*, consistieron en celebrar algunos de los misterios de nuestra relijion ó las virtudes de los héroes del cristianismo.

Esta misma division existe hoy. Pero sea el asunto el que se fuere, subsiste la costumbre antigua de esplicar en el sermon un testo, el cual indica el aspecto bajo el cual quiere el orador considerar la materia de que trata. Pero se ha introducido el uso de dividir los sermones en partes; y aun los oradores franceses han llevado hasta el esceso con frecuentes subdivisiones esta costumbre. El exordio, la proposicion del argumento, la aplicacion del testo y el plan de la oracion separan ya mucho nuestra actual forma de predicacion de la que se usó en la iglesia antes de la irrupcion de los bárbaros.

Pero el fondo es el mismo, y el mismo el carácter de este nuevo género de elocuencia. *La divina palabra, predicada y espuesta con dignidad y vehemencia* constituye en el dia la esencia de los buenos sermones, como constituía antiguamente la de las bue-

nas Homilias. No puede ser otra cosa la predicacion cristiana: no puede haber dos oratorias sagradas, una de los siglos primitivos y otra de los siglos modernos.

Si se nos preguntase cuál de las dos formas nos parece preferible, responderiamos, que si la primera, por la dignidad y santidad del predicador, cuya presencia sola era un verdadero sermon, podia ser mas ventajosa en los siglos en que estuvo en práctica, ahora, siendo el uso de la predicacion mas frecuente, nos parece mejor la segunda bajo el aspecto literario. No hay ya como entónces un prelado en cada pueblo de alguna consideracion. Los deberes del episcopado se han hecho mas estensos, y ha sido forzoso delegar el ministerio de la palabra. Pueden así los oradores trabajar mejor sus obras, y por consiguiente predicar con mas fruto. Por otra parte, la unidad de argumento, que se exije con mas rigor en un sermon que en una Homilia, da proporcion al predicador á ceñir mas sus ideas, y limitándolas á un solo objeto, puede mostrar mejor la conexion íntima que hay entre las doctrinas dogmáticas y las morales; conexion que prueba á los ojos de la razon humana, tan descontentadiza en nuestros dias, la excelencia del cristianismo.

Considerada la oratoria sagrada como un ramo de literatura, es claro que los oradores franceses llevan en él la palma á los de otras naciones. Ni Italia, ni España, ni Inglaterra tienen nada que oponer á la elevacion de Bossuet, á la uncion de Massillon, á la elegancia de Flechier, á los movimientos atrevidos de Bribaine, ni á la lójica de Bourdaloue. Los ingleses han renunciado á todo lo que sea movimiento de afectos; y sus oraciones, que ademas se leen y no se pronuncian, son mas bien discursos doctrinales sobre algun punto relijioso, que espresiones vehementes de los sentimientos del corazon. No sabemos decir si esto procede del carácter de controversia que imprimió la reforma á los predicadores, ó del deseo de imitar el método de los siglos antiguos, ó la índole misma de la nacion, que no se presta fácilmente sino á aquellas ideas de que está íntimamente convencida, y que mira como inútiles los medios de persuasion, cuando se han empleado con felicidad los del convencimiento.

En España se observa en esta clase de literatura un fenómeno muy raro. Nuestros escritores relijiosos son elocuentísimos en los libros que escribieron sobre la moral cristiana. En las obras de Granada, Leon, Avila, Puente y Chaide hay un repertorio admirable de pensamientos cristianos muy bien desenvueltos, con todos los adornos que puede admitir la elocuencia del púlpito, y con toda la nocion de que necesita. Pero estos mismos que predicaban tan bien en sus libros, cuando hablaban al pueblo, olvidaban, por decirlo así, su elocuencia, y se reducian al ministerio de un catequista. No podemos atribuir esta conducta sino al deseo de acomodarse á la capacidad del vulgo, generalmente muy poco instruido en España. Bossuet y Massillon, predicando en la corte de Luis XIV, tenian por oyentes los hombres mas sabios de su siglo. Nuestros Granadas y Chaides no tuvieron un teatro tan ventajoso; pero leian sus obras las personas mas instruidas de España. Por eso escribieron mejor que predicaron.

ARTÍCULO II.

EL sermon se distingue de los demas géneros de oratoria, en que generalmente hablando se dirije mas bien á la persuacion que á la conviccion. Pocos serán, entre los que concurren á oir á un predicador, los que no esten convencidos de las verdades y doctrinas que promulga; pero son muchos los que, creyéndolas y confesándolas con su entendimiento y con su boca, no se resuelven á arreglar á ellas su conducta. Ni

basta conocer la verdad: es menester amarla y hacerla triunfar de las pasiones. Esta es la condicion del hombre, descrita aun en los tiempos de la filosofía pagana por un poeta:

......Video meliora proboque,
Deteriora sequor.
(*Conozco las virtudes, las apruebo,*
y sigo la maldad.)

Por consiguiente, el ministerio de la predicacion que se dirije á la perfeccion moral del hombre, no tanto debe versarse acerca de las máximas como de los sentimientos: su fuerza no está en la lójica que demuestra, sino en la persuacion que conmueve. La elocuencia del púlpito, en la parte que es puramente humana y depende del talento, del trabajo y del estudio del orador, debe dar al pensamiento cristiano los estímulos necesarios para que no se quede en el entendimiento del oyente, sino conmueva su fantasía y penetre en su corazon.

Esto es sumamente difícil, y tanto mas, cuanto todos los sermones, señaladamente los morales, han de versar por necesidad sobre asuntos conocidos del auditorio, trillados á fuerza de repetirse y por lo mismo casi incapaces de admitir, ni aun en la forma, el mérito de la orijinalidad; cuando por otra parte carecen del interes material y sensible, que dá tan vasto campo á la elocuencia del foro y á la de la tribuna: cuando no se puede ni se debe descender á descripciones particulares que parecerian retratos dispuestos para satisfacer la malignidad de los oyentes mas bien que para correjirlos y edificarles: en fin, cuando la generalidad misma de los asuntos parece que se niega á admitir los embellecimientos que podrian tener cuadros particulares.

Necesario es, por ejemplo, predicar con frecuencia á los fieles el precepto de la caridad. Así se ha hecho y se hará y se deberá hacer en la iglesia cristiana. Pero ¿dónde está el predicador, que pueda decir: *Yo predicaré can novedad acerca de esta virtud: yo espondré nuevos motivos: yo incitaré con nuevos movimientos el corazon de los oyentes?* Todo está dicho ya, y no es posible ni aun inventar una frase nueva en materia tan desconocida. Y sin embargo es menester no dejar de predicar acerca de esta primera virtud del cristianismo, *opportunè: importunè.*

Es verdad que las máximas relijiosas y morales son del mayor interes para el hombre: es verdad que de la obediencia á ellas depende su felicidad presente y futura: tambien es cierto que á ninguna cosa se adhieren con mas firmeza los individuos y los pueblos como á su relijion; pues á ella están ligados el consuelo en las adversidades y las esperanzas mas importantes. Estas son disposiciones felices que el orador cristiano no debe olvidar para valerse de ellas en tiempo y ocasion oportuna. Pero las pasiones humanas destruyen por otra parte la obra de la fé: se creen verdades y se obra contra ellas. La importancia é interés de las máximas cristianas casi desaparecen en nuestro corazon ante los prestigios de la vida. La creencia es un acero embotado: el ministerio del predicador es afilarlo y hacer que hiera.

Las reflexiones anteriores son suficientes para indicar las reglas que deben seguirse en la práctica de la predicacion, reducidas todas á este principio: penetrar los ánimos de los oyentes de la sublimidad é importancia de las verdades relijiosas; y evitar cuidadosamente al tratarlas la vaguedad y la generalidad. Para lo primero debe insistirse en cada virtud que sirva de asunto, en las miras del Señor, que nos han sido reveladas acerca de ella, y en la perfeccion que adquiere con su práctica el alma del hombre.

La vaguedad es un defecto bastante comun en los que se dedican al ministerio del púlpito. Es ya proverbial la censura que han merecido muchos sermones de comenzar por la creacion del mundo y acabar por el dia del juicio. Es necesario, si no se quiere confundir las ideas ni perder el fruto de la oracion, ceñirse estrictamente al asunto de que se trata, desentrañarlo completamente, y atacar á un mismo tiempo el raciocinio, la imajinacion y los afectos, que son las tres fortalezas que ha de rendir el que quiera apoderarse de los ánimos. El que desee, por ejemplo, recomendar la virtud de la humildad, no ha de mezclar con ella ni el elojio ni la persuasion de otras virtudes, aunque pueda muy bien insistir en la necesidad de ser humilde para poseerlas

realmente. Al contrario, debe esplicar circunstanciadamente los frutos preciosos de la humildad, las aberraciones y desventuras del orgullo su contrario: los consuelos, la tranquilidad, la sublime, verdadera grandeza que comunica al alma, y en fin, cuanto la acerca al divino modelo que quiso que de él la aprendiésemos. Emprendiendo este camino es seguro que no faltarán pensamientos al orador, aunque no salga del círculo de su asunto: la sagrada Escritura, los Padres, los libros piadosos, y su talento se los sujerirán en abundancia.

Pero «acaso no será orijinal en sus ideas.» Esto bien puede suceder; porque en moral y en relijion es ya casi imposible encontrar un pensamiento que no dejando de ser verdadero, sea nuevo. Las máximas universales se agotan pronto en cualquier materia que se trate. Así el orador cristiano debe aspirar, si no á ser orijinal en el fondo, porque casi siempre será imposible, á serlo por lo menos en la manera de tratar su asunto, evitando hasta cierto punto el escollo de la *generalidad*, que es otro de los que pueden oponerse al buen éxito. Decimos *hasta cierto punto* porque menester es que las máximas virtuosas se demuestren y se persuadan: pero ¿quién quita que se presenten en cuadros animados que conmuevan la fantasía? ¿que se citen ejemplos oportunos tomados ya de la Biblia, ya de la historia eclesiástica? ¿que se penetre en el corazon del hombre y desenvolviendo sus dobleces se patentice á cada uno de los oyentes cuál es la verdadera causa que le retiene en los lazos del vicio y le impide seguir el camino de la virtud y de la perfeccion? ¿que se le indiquen los medios de vencer este obstáculo que parece insuperable? ¿que se contraponga en fin, á la descripcion horrible de la maldad la hermosa perspectiva de un alma adornada y fortalecida por las virtudes? De esta manera podrá ser orijinal el predicador; y para ello aun le restan otros medios que su talento le sujerirá, como por ejemplo, el del carácter de su auditorio. No se debe predicar del mismo modo en una aldea que en una corte; y un orador hábil puede valerse, como hizo el P. Bridaine, de esta diferencia, para presentar bajo un aspecto nuevo las verdades del cristianismo.

En los sermones panejíricos puede tener mas amplitud el orador; pues en los de los Santos ha de entrar como parte integrante de la oracion, un resúmen de su vida; y no es indiferente la manera de hacerlo, pues de él ha de depender el elojio de sus virtudes mas escelsas, y la revelacion de los designios de la Providencia en la santa y laboriosa carrera por la cual le condujo. En los sermones, cuyo asunto sea un misterio de la relijion, cabe, ademas de la esposicion, el pensamiento moral, encerrado en él; porque, como ya hemos dicho, no hay ningun dogma de cuantos se nos manda creer que no tenga una conexion inmediata con la virtud.

Mas libre corre la elocuencia sagrada en los elojios fúnebres, en las oraciones gratulatorias y en otros asuntos que no dicen tanta relacion con la moral relijiosa. Pero en ellos deberá guardarse el orador de parecer un solo momento alejado de su ministerio ú olvidado de las verdades eternas. Léase á Bossuet, y se verá de qué manera enlaza la narracion de los acontecimientos humanos con las ideas cristianas. «¡Oh reina! ¡oh madre! ¡oh esposa, digna de mejor fortuna, si las fortunas de la tierra valieran algo!» Así dice despues de haber enumerado los infortunios de María Enriqueta, esposa del infeliz Cárlos I de Inglaterra; y esta sublime correccion indica de qué manera pueden atreverse los oradores sagrados á describir los sucesos transitorios del mundo en la cátedra de la eternidad.

ARTÍCULO III.

HABIENDO ya esplicado con suficiente estension el espíritu y las ideas que deben dominar en este género de elocuencia pasemos á tratar de la distribucion y del estilo.

No somos enemigos de la division del sermon en partes; pero tampoco la creemos

de obligacion; y ademas juzgamos que las subdivisiones, tales coma las han usado algunos predicadores franceses, lejos de dar reposo á la atencion de los oyentes y poner en órden sus ideas, cansan la memoria con la multiplicidad de los aspectos bajo los cuales se considera el pensamiento principal, y lo confunden y oscurecen en vez de ilustrarlo. Dan tambien á la oracion el carácter de una discusion lójica y de mero raciocinio, carácter que solo podria sufrirse en los sermones catequísticos.

Bien parece una division cuando el asunto la ofrece por sí mismo, aunque se estienda á tres partes. Mil ejemplos tenemos de esto en los buenos predicadores; pero imponerle al orador sagrado la obligacion de dividir precisamente el sermon, aun cuando la materia ni el testo lo permitan, es obligarle á buscar en una sutileza los medios, no de *dividir*, sino de *desquebrajar* su oracion con ofensa del buen gusto, y lo que es mas, con grave perjuicio del buen éxito; porque todo lo que huela á dialéctica en un sermon está fuera de su lugar. Hay algunas divisiones, que aunque naturales son demasiado obvias, y están ya muy trilladas. ¿Quién no conoce, tratándose de la muerte, la division de partes en la muerte del justo y la del pecador? Sin embargo, por muy conocidas que sean nos parecen mejor, porque de ellas puede sacarse fruto, que las que se fundan en una distincion demasiado abstracta é inoportuna que solo sirva para indicar las pausas del predicador.

Es loable y santa la costumbre de invocar al fin del exordio la intercesion de la Vírjen madre de Dios. En nuestra opinion, cuando ninguna circunstancia accidental dé materia al exórdio será mejor el que se deduzca de la esplicacion dogmática del asunto y de la esposicion del testo que sirve de tema. Este es el medio mas oportuno para hacer propio el exórdio. En él deberá hacerse la division cuando haya lugar á ella.

En cuanto á la parte de las pruebas es menester que el predicador sepa distinguir entre su ministerio y el del teólogo. A este toca esponer, demostrar, convencer: la cátedra del doctor debe resonar con los argumentos que triunfan del entendimiento: la del orador sagrado con los motivos que subyugan el corazon. Deberá, pues, presentar las pruebas de tal manera, que al mismo tiempo que convenza la razon gane los afectos.

¿Es lícito emplear en la oratoria sagrada los conocimientos filosóficos? Sí: porque hay almas sobre las cuales produce mucho efecto el uso de la razon natural. Pero los argumentos que se tomen de la moral filosófica deben ser siempre modificados y perfeccionados por la evanjélica. Bueno es que los fieles sepan que la virtud es *naturalmente* amable; pero es menester decirles al mismo tiempo que sin la luz de la relijion no puede el hombre practicarla fácilmente, ni elevarse á su perfeccion. Es menester distinguir lo que hacen los gentiles de lo que el Salvador mandaba á sus apóstoles. Un orador cristiano puede tal vez hablar el lenguaje de Sócrates, Ciceron y Séneca; pero ha de ser para elevarse inmediatamente al del Evanjelio, y mostrar la superioridad de sus preceptos sobre los de la razon humana, única antorcha que guiaba á aquellos filósofos.

Las narraciones, cuando ocurren en el sermon, deben ser concisas, porque no se crea que el orador se complace en desplegar su talento para narrar; y *verosímiles*, condicion necesaria de toda narracion. No le basta ser verdadera, es preciso ademas que unos sucesos se espliquen por otros si ha de producir el efecto que se desea.

La parte patética es la principal de la oratoria sagrada, cuyo objeto es como ya hemos dicho, la conmocion. Nada dirémos sobre ella porque todo sería inútil para el predicador á quien su corazon no enseñase cuándo y en qué partes de su oracion debe conmover los afectos cristianos. Nadie ignora que el epílogo, donde se ha de asegurar el triunfo exije mayor calor y movimiento.

Réstanos hablar del estilo. La predicacion es la que necesita mas correccion y cuidado en esta parte; porque si se escusan muchos defectos en el que nos habla de intereses materiales ó litijiosos, nada se perdona al que viene á persuadirnos en nombre del Señor, la práctica de las virtudes. Para ese son las censuras y los ludibrios de los que poseen ó creen poseer la prudencia del siglo.

Los sentimientos cristianos son de dos clases en cuanto al efecto que producen en el alma: la elevan sin orgullo los unos; los otros la enternecen y suavizan sin debi-

lidad. Lo sublime de las ideas relijiosas carece necesariamente de soberbia; pues por mas que se remonte el pensamiento, ¿cómo puede contemplar el hombre la grandeza de Dios, sin sentir al mismo tiempo su propia miseria y la nada de cuanto el mundo llama grande? ¿ni cómo puede haber debilidad en los afectos tiernos de amor, gratitud, consuelo y esperanza, si ellos comunican al alma la firmeza necesaria para la práctica de las grandes virtudes?

La naturaleza, pues, de estos sentimientos indican el carácter del estilo propio de la oratoria sagrada, verdaderamente simbolizado en el panal y el leon de Sanson. Sus dotes esenciales son *la fuerza y la dulzura*: comprendidas bajo el nombre de *uncion* con que se designa en los sermones buenos la calidad de atraer y fortificar las almas.

Pero no nos engañamos. Ni la sabiduría ni la elocuencia del siglo pueden, sino muy débilmente, comunicar ese carácter á las oraciones sagradas. Es menester formar el estilo sobre el único modelo que puede haber en esta materia, que es la palabra de Dios. Es menester que el orador sagrado se penetre del estilo de la Biblia: de aquella sencillez sin la cual no hay sublimidad: de aquel candor, que inspira á un mismo tiempo cariño y confianza: de aquella filosofía práctica que hace fácil y amable el yugo de la virtud: de aquellas máximas que sin necesidad de pruebas convencen el corazon antes que el entendimiento, y le hacen esclamar; *Dios está aquí, y yo no lo sabia*: en fin, de aquella elocuencia inanalizable y misteriosa que sin los adornos, la pompa y los artificios de la del siglo, subyuga suavemente los ánimos y les da valor y fortaleza para triunfar de las pasiones de carne y sangre.

Lo repetimos: no creemos que la oratoria sagrada pueda tener otro estilo, sino el que esté calcado en el de la Santa Escritura. No por eso opinamos que un sermon haya de ser un tejido de versículos tomados del antiguo y nuevo testamento. Algunos lo han hecho así y no han producido buen efecto; porque se ha conocido el trabajo y la afectacion, enemigos mortales de la elocuencia. Lo que aconsejamos es que el predicador, sin atenerse precisamente á las palabras, conserve el espíritu de los libros sagrados, que habrá bebido en su frecuente lectura, sin dejar por eso de citarlos y esplanarlos cuando se presente la ocasion oportuna.

De aquí es que tanto en las homilias de los padres de la iglesia, como en los sermones de los predicadores modernos, se ha usado siempre el lenguaje de la Biblia, sin que sea posible trocarle por otro, á no ser que se quiera cambiar el carácter de la oratoria sagrada. De aquí procede tambien que los idiomas de las naciones cristianas se hayan enriquecido con un gran número de frases y modismos de la lengua hebrea.

Nosotros, para caracterizar el estilo de la oratoria sagrada, nos hemos valido solamente de razones tomadas de la análisis literaria aplicada á la moral relijiosa. Pero no hay predicador que pueda presumir de sí ser capaz de espresar las verdades evanjélicas en mejor lenguaje que el mismo Evanjelio. Tampoco hay ninguno que ignore que las grandes promesas, hechas al ministerio de la predicacion, son bajo la condicion de que se predique la palabra divina. Es imposible, pues, que se prescinda en la oratoria sagrada de la letra y del espíritu; y por consiguiente del estilo de la Escritura.



SERMON

QUE PREDICÓ EN LA CATEDRAL DE SEVILLA

en accion de gracias,

POR LA RECONCILIACION DE VERGARA.

Don Manuel Lopez Cepero.—*Sevilla, 1839.*

AL mismo tiempo que publicabamos nuestras ideas y observaciones sobre la oratoria sagrada, llegó á nuestras manos este sermon, en el cual dió el orador una prueba insigne de las doctrinas que espusimos. Cuanto recomendamos en aquellos artículos se halla puesto en práctica en esta oracion.

Peroantes de examinarla no podemos menos de observar que este sermon no solo es un buen escrito, sino una buena accion. El nombre del Sr. Cepero es ya histórico; y no menos que su instruccion, su amor á la patria, su espíritu relijioso nunca desmentido, y su afecto á la verdadera libertad han contribuido á hacerlo célebre las persecuciones de que ha sido víctima. Pues bien; ese mismo hombre, calumniado, preso por muchos años y segregado de la sociedad, es el que levanta su voz con una enerjía verdaderamente apostólica, predicando la paz á favor de los mismos que le persiguieron y aherrojaron; y si no de las mismas personas, porque acaso ya no existirán, á favor por lo menos de los que pensando y obrando como ellas, hubieran hecho lo mismo en igualdad de circunstancias. Este el caso de decir que la *presencia sola del predicador equivale á un sermon.* Hemos querido anticipar esta observacion, porque para nosotros los intereses de la virtud son muy superiores á los de la literatura; y tambien porque queremos dar al ilustre orador una prueba pública de que no fue posible á sus oyentes, ni lo será á sus lectores, desconocer el único argumento que él omitió en su oracion, y que generalmente es el mas fuerte de todos, á saber: *el del buen ejemplo.*

El asunto del sermon, reducido á la accion de gracias por un acontecimiento fausto para la patria no pertenece en el fondo á la doctrina moral ni al dogma evanjélico. Es de circunstancias puramente humanas y del órden político; pero el orador ha sabido convertirlo en un asunto esclusivamente relijioso, apoderándose de la idea de la *paz*, consecuencia del suceso que sirve de materia al discurso. Su division es natural: los bienes de la paz y de la caridad forman un contraste de que debia aprovecharse aun involuntariamente el que hubiese de tratar este asunto. Pero el mérito de la idea está en su desempeño.

Agrádanos infinito ver en el principio de la primer parte muy bien desenvueltas las ideas filosóficas de los estóicos acerca del órden moral y físico del universo, ilustradas despues y libres de la contradiccion entre lo que es y lo que debieran ser, por las lu-

ces de la relijion, ante las cuales desaparece toda dificultad; porque ella y solo ella esplica por qué se introdujo en el mundo el pecado y con él todos los males. Esta conversion de los pensamientos filosóficos en cristianos es muy útil; porque en efecto, ¿qué otra cosa es el cristianismo sino una filosofía mas elevada, mas completa, mas práctica?

La espresion *sereis como dioses*, que movió á la desobediencia á nuestros primeros padres, la aplica el orador muy oportunamente á todos los que por diferentes medios han procurado introducir la discordia en nuestra patria, y por consiguiente trastornar la paz política, imájen del órden moral del universo. El pensamiento del trastorno del órden físico, si hubieran trascendido á él los efectos funestos del pecado, es magnífico; y aunque no nuevo, está presentado con novedad, introduciendo la voz del Hacedor, que acusa al hombre de ser el único infractor del órden y unidad que estableció en el mundo su mano omnipotente.

Se reconoce tambien el orador cristiano en la sublime idea de atribuir á la inocencia de nuestra lejítima reina Isabel II las misericordias del Señor en haber concedido á España la pacificacion de las Provincias Vascongadas y la esperanza de una reconciliacion universal. La razon humana busca los motivos de los fenómenos políticos en la accion de las causas morales. Pero es superior á ellas la ley de la Providencia, que todo lo ha hecho para *el triunfo de la virtud*; y solo el pensamiento cristiano puede elevarse á la contemplacion de esta ley.

Aniquila tambien los argumentos de los que quieren llamar *falsa* aquella paz, por la misma declaracion del Señor que aprobó la hecha entre Simon Macabeo y Demetrio, rey de Siria, y elijió para enviar á la tierra el Verbo rejenerador, la que puso el mundo en manos de Augusto: paz anunciada por todos los profetas. No debe atender el que quiera estudiar los designios de la Providencia divina á los medios de que se valen los hombres, cuya vista es tan corta como débil su brazo, sino á las miras del Altísimo, reveladas por los sucesos. El delito mas grave que se ha cometido en el mundo, el deicidio, produjo la salud del género humano.

No se ha desdeñado nuestro orador de anatematizar como un elemento de discordia la escision literaria de nuestra época en la parte que tiene relacion con las costumbres. «Tambien, dice, á favor de tantos disturbios, se disfrazó la discordia con el pomposo manto de la filosofía, de la civilizacion y del buen gusto; y trayendo de la otra parte del Pirineo folletos y novelas inmundas, corrompió la moral y ha degradado nuestra juventud incauta hasta el punto de trocar la gravedad que la distinguia en la frivolidad mas ridícula y caricata....» ¡Tan cierta es la union que tienen entre sí la verdad, la virtud y la belleza! El verdadero buen gusto es la virtud de la imajinacion. Si esta se pervierte, no están muy seguros ni el corazon ni el entendimiento.

Hablando de nuestra amada Reina, dice: esta nos ha preservado de la usurpacion, que enmascarada con la hipocresía legal, relijiosa y política, ha trabajado de tantas maneras para arrancarle la corona; y si los nueve años que nuestra augusta Reina cumple en este dia, consagrado por la iglesia á la memoria del tan santo como ilustre y bizarro caballero español el *cuarto* duque de Gandía, no le permiten aun dirijir la nave del Estado, su inocencia tan injustamente perseguida atraerá sobre su reino las bendiciones del Cielo, de las cuales empezamos á participar en esta paz que celebramos hoy. La *inocencia de Isabel nos la ha alcanzado del Omnipotente*. Por muchos años nos hemos preguntado llenos de amargura como en otro tiempo Jeremías: ¿quién nos traerá la paz? ¿Quién irá á rogar por ella? *Quis ibit ad rogandum pro pace?* ¿Quién? La inocente Isabel.»

El recuerdo del santo caballero español San Francisco de Borja es precioso en esta ocasion; porque la causa de la hija de cien reyes debe ser defendida por todos los que conserven en su corazon alguna centella del antiguo honor castellano. Nos acordamos de que hablando á fines de 1833 con una persona, á quien poco despues persiguió injustamente como carlista la bárbara intolerancia de los partidos hasta obligarla á espatriarse, nos dijo: *No sé si triunfará ó no Don Cárlos; solo sé que la causa de Isabel II debe ser la de todos los caballeros.* Y en efecto, ¡cuán pocos son los que pertenezcan á esta clase, que la hayan abandonado! ¡Honor á los dignos descendientes de los Córdobas y los Guzmanes!

El epílogo es una fervorosa apóstrofe al santo rey y protector de España Fernan-

do III, cuyas venerables cenizas descansan á poca distancia de la tribuna evanjélica donde se predicó el sermon. El Sr. Cepero ha llenado en él los deberes de buen orador, buen español y buen sacerdote cristiano.

ARTICULO

DE UN SUSCRITOR DEL *TIEMPO*. (1)

Señores Redactores del TIEMPO:

MUY Señores mios: Acabo de leer en su apreciable periódico de hoy 22 un artículo que á mi corto entender abunda en equivocaciones, tanto históricas como teolójicas; por lo cual les suplico á Vds. admitan las siguientes preguntas, que dirijo respetuosamente á su autor.

«Conformándome enteramente con el dictámen del Sr. Martinez de la Rosa de que la *empresa* de las Cruzadas fue poco conforme con las *sanas doctrinas* del cristianismo, y mirándola, cuando menos, como un delirio del fanatismo, desearía que el articulista tuviese la bondad de aclarar los puntos siguientes:

1.° Que en el año de 1095, cuando se celebró el concilio de Clermont, las naciones europeas eran una sola *república confederada*, semejante al imperio germánico. Yo las habia tenido por mucho mas distintas é independientes entónces que ahora.

2.° Que el gefe de esta república era el Papa, y por una consecuencia inevitable, los reyes sus feudatarios. Deseo saber si esta confederacion pontifical existe todavía.

3.° Que el *título* para pertenecer á la confederacion de naciones europeas era el bautismo. Esta proposicion parece incompatible con las palabras de nuestro Redentor: *Regnum meum non est de hoc mundo*, y contradictoria á los hechos de la historia.

4.° Que toda la Europa conocida se incluia en la cristiandad, y que esta guerra sagrada era puramente *defensiva*. Si no me engaño, el Papa queria reclamar para sí no solamente la Palestina, sino todos los varios territorios asiáticos y africanos, poseidos entónces por los mahometanos. *¿Fué justa esta ambicion?*

5.° Que las guerras relijiosas de los siglos XI, XII y XIII fueron todas *defensivas*.

6.° Que atacando á Jerusalem diferentes ejércitos y bandos de europeos, las mas veces muy desconcertadamente, llamaron la atencion de las potencias mahometanas á la *cuna y centro* de sus dominios, esto es, á *Arabia*.

7.° Supuesto que Roma fuera *centro* de la cristiandad, ¿por qué no pudo prestar á Sicilia y á España proteccion y defensa contra los mahometanos?

Confieso que los gobiernos europeos debian concertar medidas prudentes para la defensa de sus estados; mas no creo que una guerra fanática, cuyos objetos principales eran tomar el *sepulcro* de nuestro Redentor, sin embargo de no saber nadie si se conservaba el mismo sepulcro en que habia yacido, y el de esterminar á los infieles en lugar de procurar su conversion por los mismos medios santos que usaron los primitivos cristianos, cumpliendo el mandamiento del Salvador, *Euntes in mundum universum, prædicate Evangelium omni creaturæ*. no creo, digo, que semejante guerra pueda ser justificada por las Sagradas Escrituras, que en *esta ocasion* el señor articulista no ha citado. Esperando que dicho señor nos complazca con otra instructiva digresion para resolver las espresadas dudas, tengo el honor de ser de Vds. S. S. S. Q. S. M. B.

---

(1) En el TIEMPO, periódico que se publicaba en Cádiz en el año de 1839, se insertaron este y los siguientes artículos, que le sirven de contestacion; lo cual se advierte para la oportuna intelijencia.

RESPUESTA AL ARTICULO ANTERIOR.

ARTÍCULO I.

El Sr. Martinez de la Rosa, en un escrito recientemente publicado, dijo que «la empresa de las Cruzadas era poco conforme á las sanas doctrinas del cristianismo.» Nosotros afirmamos que no podia calificarse como contraria á las máximas del Evanjelio una guerra en que los cristianos defendian su independencia, sus bienes, sus templos y sus familias contra un enemigo siempre invasor y muchas veces victorioso, que se habia engrandecido conquistando provincias, estados y naciones de la creencia evanjélica.

Un suscritor del *Tiempo*, cuyo artículo se insertó íntegro en el referido periódico, manifiesta que se *conforma enteramente*, en la cuestion ya esplicada, con el dictámen del Sr. Martinez de la Rosa. No tenemos motivo para quejarnos de esta preferencia. Añade que en su opinion nuestro artículo abunda en equivocaciones históricas. Podrá ser; porque no hemos recibido el don de la infalibilidad. Pero lo que no puede ser, y contra lo que protestamos con toda la enerjía de que somos capaces es contra las *equivocaciones teolójicas* que tambien pretende atribuirnos; porque siendo nuestra creencia la misma que la de la iglesia católica, no pueden caber en ella errores ni equivocaciones.

Nosotros quisiéramos que el suscritor hubiese meditado mejor el valor de las palabras de que usa. Una *equivocacion teolójica* equivalia no há muchos años á una proposicion delatable, y constituia un gran peligro. Aquellos tiempos han pasado; pero siempre lo es para que los que han procurado como nosotros conservar ilesa la fé de sus padres, rechacen con vigor una denunciacion semejante. Tambien lo es de que nadie haga esas inculpaciones, tan comunes en otra época, sin tener de su parte un motivo evidentemente justo.

Veamos, en fin, si lo tiene el suscritor. En primer lugar nuestro artículo no contiene mas que una máxima teolójica, á saber: *que la guerra justa no es contraria á las doctrinas del Evanjelio.* ¿Esta proposicion es errónea ó equivocada? No: solo pueden impugnarla; solo la han impugnado los cuákeros. Aun cuando el suscritor nos demostrase hasta la evidencia que *la guerra de las Cruzadas fue injusta*, no podria acusarnos de una equivocacion *teolójica*, sino de un error histórico, ó cuando mas político.

En segundo lugar, nosotros dijimos que el título para pertenecer á *la cristiandad*, esto es, á la confederacion de las naciones europeas era *el bautismo y la fé cristiana*. Esto lo afirmamos únicamente como un hecho histórico. (Ya examinarémos á su tiempo si lo sentamos con razon ó sin ella). ¿Qué tiene que ver este hecho con la *teolojía*?

Tampoco entendemos qué aplicacion tenga aquí el *regnum meum non est de hoc mundo*. La Iglesia es una comunion *espiritual*, pero *visible*: ¿y no ha podido suceder, y no ha sucedido efectivamente, que los gobiernos civiles no quieran admitir al goce de los derechos de la ciudadanía sino á los que llevaban el signo esterior del cristianismo? En este caso la Iglesia no dejó nunca de ser una asociacion espiritual; pero el Estado no quiso reconocer otros ciudadanos sino los que fuesen hijos de la Iglesia.

En tercer lugar, en un artículo puramente histórico habria sido necedad citar la Sagrada Escritura, que en ningun pasaje habla de mahometanos ni de cruzados. Por otra parte, la predicacion del Evanjelio pertenece al sacerdocio; la defensa de la nacion á la república.

Nuestro razonamiento se redujo á este simple silojismo:

La guerra justa no se opone á las doctrinas del Evanjelio:

La guerra de los cruzados contra los mahometanos fue justa:

Luego la guerra de los cruzados contra los mahometanos no se opone á las doctrinas del Evanjelio.

En este silojismo soló la mayor pertenece á la moral cristiana. Si nos hemos equivocado en ella, respondan por nosotros todos los autores de teolojía que la admiten y la aprueban.

El testimonio *regnum meum non est de hoc mundo* no puede ser contrariado porque se siente y esplique un hecho que se verificó en la edad media.

Y en fin, en un artículo puramente histórico, y cuyas pruebas deben ser de la misma especie no hemos debido apoyarnos en testimonios de la Escritura. El suscritor no tiene razon en echarnos en cara esa omision.

Hemos probado, pues, que de nuestra parte ni ha habido equivocacion teolójica, ni yerros de fé.

Desvanecida esa acusacion, para nosotros la mas importante de todas, y la única en que tenemos inmediato interés, examinarémos parte por parte y muy detenidamente el artículo de nuestro suscritor.

Llama á la empresa de las *Cruzadas* «el delirio del fanatismo *cuando menos*.» No ignoramos que ese es el lenguaje de Voltaire, del *Citador* y aun de todo el filosofismo del siglo XVIII. Pero creemos que nuestro suscritor no deberia imitarlo. Somos españoles y no debemos la existencia de nuestra nacion sino á un *fanatismo* de la misma especie, al de Pelayo, al de Garci-Gimenez, al de Iñigo Arista; porque no nos equivoquemos, el pensamiento de los héroes que fundaron nuestra patria, era esclusivamente *relijioso*. A no existir la diverjencia de cultos entre árabes y cristianos, la suerte de España hubiera sido la misma que la del Oriente y la del Africa, en donde esta diverjencia cesó mas pronto que en nuestra península.

Pelayo creyó oponerse con un corto número de hombres á las falanjes que en tres años arruinaron la poderosa monarquía de los visigodos. Su *fanatismo* era, pues, mas delirante que el de los cruzados; pues estos acometian al Asia con todas las fuerzas de Europa.

Entre los mahometanos era un principio de relijion conquistar los pueblos, y condenarlos al ilotismo civil y político, si no admitian la ley del Profeta. En todas las empresas de alguna consideracion promulgaban *la Gazia* ó espedicion contra los infieles, en la cual no podia esceptuarse de ser soldado ningun musulman que pudiese. ¿Era *fanatismo* marchar contra una relijion que tenia semejante dogma, y que lo practicaba con tanto peligro de la cristiandad? ¿O debia la Europa dejarlos continuar en sus proyectos de invasion, sin oponerles mas que misioneros?

Las cruzadas contra los mahometanos no fueron, pues, el delirio del fanatismo. ¿Queremos una prueba de ello? Los españoles no cedian á ninguna nacion de Europa en espíritu relijioso, en fanatismo si se quiere. Sin embargo, no tomaron la cruz para las espediciones de Ultramar. Fernando III el Santo, instado por su primo San Luis de Francia á pasar á la Tierra Santa, respondió: en *España hay tambien mahometanos que combatir*. Esta prudencia no se aviene bien con el delirio del fanatismo.

La cuestion de la edad media era política, á saber: si habian de dominar en Europa los mahometanos, ó las naciones cristianas. Las cruzadas decidieron esta cuestion.

ARTÍCULO II.

El resto de este artículo es una série de preguntas, muchas de ellas inútiles para la cuestion de que se trata. Las examinarémos una por una.

La primera es si en la época del concilio de Clermont las naciones europeas eran una sola república confederada, semejante al imperio germánico. *Yo las habia tenido*, añade, *por mucho mas distintas é independientes entónces que ahora.* Mucho se equivoca nuestro preguntador. Ahora se unen y se separan las naciones por sus intereses materiales, bien ó mal entendidos. Entónces se dividian á veces por la misma causa; pero pronto las unia el vínculo comun del cristianismo, que era el espíritu general de todas ellas.

Nosotros comparamos la confederacion cristiana de la edad media al imperio germánico, y en efecto, tienen bastante semejanza, escepto el poder del gefe. Ningun emperador de Alemania ha sido tan poderoso como los Sumos Pontífices desde Gregorio VII hasta Bonifacio VIII. La misma espedicion de las cruzadas, fuese buena ó mala, justa ó injusta, delirante ó juiciosa, prueba el inmenso poder de Roma en las naciones de la cristiandad. Pruébanlo ademas la libertad de las repúblicas de Italia contra las pretensiones de los emperadores de las casas de Franconia y de Suevia. Pruébanlo tantas muestras de sumision y de respeto de los reyes y de las naciones á la Santa Sede; tantas órdenes como emanaron de esta á los gobiernos, y que los gobiernos obedecian: pruébanlo, en fin, los mismos abusos que hizo Roma de su poder, y que no siempre se le han echado en cara con injusticia; porque el abuso supone la facultad, por lo menos de hecho, que es la que aqui disputamos.

Es imposible dar un paso en la historia de la edad media sin encontrarnos con este poder *colosal*, como le ha llamado un célebre poeta de nuestros dias; con este poder, no solo espiritual, sino tambien político y civil; con este poder, que intervenia en todas las acciones, en todos los tratados, en todas las determinaciones de alguna consideracion, señaladamente si eran generales á toda la cristiandad.

En el imperio germánico no tenia el emperador tanta autoridad sobre sus poderosos asociados los electores de Hannover, Brandemburgo y Baviera. Los reyes de Europa en la edad media estaban mucho mas sometidos al padre comun de los fieles; y *la obediencia al Papa* no se limitaba entonces á solo el respeto espiritual tributado al Sumo Pontífice.

Existia, pues, una autoridad que dominaba espiritual, civil y políticamente todo el orbe cristiano, y que enlazaba entre sí todas las naciones. Este es un hecho que á cada paso confirma la historia, y que confiesan todos los historiadores, asi los amigos como los enemigos de Roma. ¿Es culpa nuestra, si el hecho es cierto, haberlo presentado bajo su verdadero punto de vista?

¿Cuáles son las causas de este hecho? De la historia misma constan; pero si hubiéramos de espresarlas aqui nos separariamos de nuestro intento, y escribiriamos un libro en lugar de responder á un artículo.

SEGUNDA PREGUNTA. Si el gefe de esta república era el Papa, y por consecuencia inevitable los reyes sus feudatarios. *Deseo saber*, añade con irrision que nos abstenemos de calificar, *si esta confederacion pontifical existe todavia.*

Claro es que el Papa era el gefe de la república cristiana; pero no es *consecuencia inevitable* que los reyes fuesen feudatarios suyos. Roma cristiana no conoció el réjimen feudal de los bárbaros. Su autoridad sobre los reyes era mas bien *tribunicia* ó de *veto*, que monárquica ó imperativa. Los gefes de las naciones no estaban obligados con

respecto al Papa á tributo ó vasallaje; mas hacian mucho caso de sus amonestaciones y amenazas, y generalmente obedecian.

Podiamos escusarnos de responder á la segunda parte de la pregunta, que semeja bastantemente á las que suelen hacer de improviso los jueces, porque no estamos dispuestos á reconocer el tribunal de nuestro preguntador. Sin embargo, porque esa misma pregunta pudiera hacerla algun lector no tan instruido como él, dirémos que el orgullo imprudente de Bonifacio VIII, la traslacion de la Sede Pontificia á Aviñon, el cisma de Occidente, y mas que todo, los progresos de las naciones y de los gobiernos en las artes y ciencias (progresos debidos sin disputa á los Sumos Pontífices) demolieron paulatinamente el poder político de Roma cristiana. Este poder nació y creció entre las tinieblas de la ignorancia: las naciones se emanciparon cuando aquellas tinieblas se desvanecieron. En la edad media fue necesaria la teocrácia; porque los bárbaros no pueden recibir otro yugo *político* que el de la relijion. Cuando los pueblos llegaron á poderse gobernar por sí mismos, volvió el principio cristiano á ser lo que antes era, á saber: el ajente mas poderoso de moral y de civilizacion.

Y despues de todo, ¿qué nos importan esas cuestiones subordinadas? ¿qué importa saber cuándo acabó ó comenzó ese poder? Mientras nuestro adversario no nos demuestre que *las Cruzadas fueron una empresa injusta*, nada ha hecho contra nuestra asercion; porque tampoco versa la cuestion sobre la lejitimidad, carácter ó atribuciones del poder político que ejerció Roma pontifical, sino sobre la posicion mútua en que se hallaban entónces las dos potencias que se disputaban el imperio, la cristiandad y el mahometismo. Aqui, aqui está la dificultad: pruébesenos que el Sumo Pontífice debió contentarse con enviar misioneros á los mahometanos mientras ellos enviaban ejércitos contra la cristiandad, y entónces darémos por perdida nuestra causa. Pruébesenos que debió dejarse á los mahometanos en pacífica posesion de la mitad de España, de parte de Italia, de toda el Africa, de todo el Oriente que entónces poseian. Pruébesenos que los Fernandos y Alonsos de Castilla hicieron muy mal en reconquistar la Península, y peor Isabel y Cárlos V en haber perseguido á los mahometanos en el Africa misma. Demuéstresenos que la célebre victoria de Lepanto que arruinó la supremacía marítima de los turcos, y la no menos famosa jornada de Viena que quebrantó su potencia continental, fueron actos de fanatismo y delirio, y entónces confesarémos que tambien lo fueron las Cruzadas. En efecto, el mismo principio político, el mismo espíritu relijioso dictó todas estas empresas, á saber: refrenar unos hombres cuya relijion mandaba la invasion y la conquista. Y si las Cruzadas no fueron tan bien dirijidas como la armada de la Santa Liga ó los guerreros de Sobieski, la culpa es de los tiempos, pero no de la causa que se defendia. Leónidas pereció en las Termópilas, y Temistocles triunfó en Salamina: la muerte del primero es tan gloriosa como el laurel del segundo. Ambos pelearon por la independencia de su patria.

ARTÍCULO III.

TERCERA PREGUNTA. Si el titulo para pertenecer á la confederacion de naciones europeas era el bautismo.

No solo el bautismo, sino tambien la fé cristiana. Un gentil ó un mahometano no eran considerados en ninguna parte como individuos de la asociacion civil; ó sino, díganlo los moros de paz que quedaron sometidos en España en muchas de las provincias conquistadas por los reyes de Castilla y Arágon. ¿Qué esenciones, qué privilejios tenian? Esto en cuanto á los que no habian nacido en el seno del cristianismo. En cuanto á

los apóstatas, todas las naciones de Europa los condenaban á las penas mas duras de sus códigos criminales. El que estaba fuera de la iglesia estaba fuera de la ley. Repetimos segunda vez que solo señalamos los hechos, sin calificarlos y sin designar sus causas.

Nuestro suscritor dice que eso era contrario á las palabras del Salvador: *mi reino no es de este mundo.* Si el testo estuviera bien aplicado, querria decir que las naciones europeas hicieron muy mal en escluir de la ciudadania á los disidentes; mas no que el hecho es falso. Pero el testo está mal traido al caso presente como ya hemos probado en otra parte. El reino de la iglesia no es de este mundo; pero el gobierno político sí: y ¿quién podrá quitar á las naciones el derecho de poner condiciones á la ciudadania? Y si entónces quisieron todas componerse esclusivamente de cristianos, ¿se podrian alegar en contra las palabras de Jesucristo, las cuales se dirijen á solo caracterizar *su reino*, esto es, la Iglesia?

El dominio político de los Obispos y despues de los Papas, fue una necesidad social de aquellos siglos bárbaros. Cesó la barbárie, y cesó el poder temporal de la Iglesia. Pero siempre se conservó el mismo el reino del Salvador, que es eterno.

Dice que *nuestra asercion es contraria á los hechos de la historia.* Quisiéramos que hubiese citado alguno, desde fines del siglo XI hasta el XVI, que contrariase nuestro principio. En la primer época eran ya cristianas, ademas de Castilla, Navarra y Aragon, Francia, Inglaterra y Alemania, las tres monarquías de Escandinavia, á saber: Dinamarca, Noruega y Suecia. Ungria y Polonia lo eran tambien: Rusia estaba fuera del orbe europeo, pero tambien habia recibido de Constantinopla la fé del Crucificado. ¿En cuál de estos pueblos fueron admitidos los mahometanos ó los idólatras á la participacion de los derechos políticos? ¿En cuál de ellos fue lícita la apostasía? Que se nos diga.

CUARTA PREGUNTA. Si toda la Europa conocida se incluia en la cristiandad. (Si escepto algunos distritos que carecian de los primeros elementos de la civilizacion, como Prusia, Livonia, parte de Lituania y Laponia.) Añade: *¿esta guerra sagrada fue puramente* defensiva? A esto respondemos que *sí.*

En el siglo VII salieron de Arabia los discípulos de Mahoma predicando su relijion á fuego y sangre, y en el espacio de poco mas de un siglo conquistaron y sometieron desde el Indo hasta el Loira. ¿Cómo deberá llamarse la guerra dirijida á desposesionarlos de sus conquistas? ¿Podrá caracterizarse como guerra de *agresion*, ó como guerra de *defensa?* La justicia en casos semejantes está siempre á favor del injustamente invadido, y la cristiandad lo fue.

Nuestro adversario equivoca la guerra *ofensiva* con la de *espedicion;* pero esta muchas veces es solo defensiva. Agatocles, oprimido en Sicilia por los cartajineses, salió con su armada de Siracusa, se presentó sobre Cartago y aterró á los enemigos. Las espediciones á la Tierra Santa tenian por objeto acabar con la potencia mahometana en el mismo centro de sus dominios, ó por lo menos, ponerla en estado de que no infundiese temores á la cristiandad. El primer objeto no pudo lograrse; pero el segundo se llenó completamente; pues Italia no volvió á ver los escuadrones de la media luna, y en España fue decayendo de dia en dia la potencia musulmana.

Si las espediciones de las Cruzadas hubieran sido mas felices, claro es que se hubiera podido y se hubiera debido acabar con un enemigo irreconciliable que tantos males habia causado á Europa. ¿No acabaron con Napoleon en 1814 y 1815 las potencias conjuradas contra él? Y ¿aquella guerra, aunque de espedicion, no se caracterizó como *defensiva*? El mejor medio de defenderse es reducir á la nulidad el poder del enemigo.

El preguntador añade: «si no me engaño, el Papa queria reclamar para sí no solamente la Palestina, sino todos los varios territorios asiáticos y africanos poseidos entónces por los mahometanos. *¿Fue justa esta ambicion?*

Nuestro suscritor se engaña ciertamente, y aunque no se engañase, nada de eso viene al caso en la cuestion presente. Pudieron los Pontífices manifestar una ambicion desmesurada, y sin embargo ser *justísima* la guerra contra los infieles. ¡Cuántas veces se ha sostenido con malos medios una escelente causa!

Pero se engaña, repetimos, como él mismo teme con razon. No era Roma tan

necia que desease para sí territorios apartados sin tener fuerzas ni ejércitos propios con que sostenerse en ellos. Así es que los efímeros estados de Jerusalen, Antioquía, Edesa y de otros territorios, fundados por las Cruzadas, se dieron á varios gefes, sin que el Papa reclamase nada del pais conquistado, antes bien procuró siempre con todas sus fuerzas enviar auxilios á los príncipes cristianos de Ultramar.

Lo que Roma reclamó siempre en las conquistas hechas ó que se hiciesen en África y en Asia fue la suprema inspeccion de que entónces gozaba en toda la cristiandad sobre los negocios civiles y políticos de alguna importancia. Esta pretension no podia ser *injusta*, pues era conforme al derecho público de aquellos siglos. De esta verdad tenemos un insigne ejemplo en el célebre meridiano de Alejandro VI, tirado para separar las posesiones españolas de las portuguesas en entrambas Indias. Esto se verificó en una época en que ya el poder político de los Papas ni aun era sombra de lo que habia sido tres siglos antes. Sin embargo, dos poderosas naciones se sometieron á este arbitraje, que solo era un resto imperfecto de la antigua autoridad que concedió á la Santa Sede el derecho comun de las naciones europeas,

En el dia parecerian estrañas y aun risibles las pretensiones de esta especie. Entónces fue acatada y obedecida la determinacion de Roma. Pero el mejor medio de no acertar nada en materias históricas ni políticas es juzgar una época ó una nacion por las ideas de otro pueblo ó de otro siglo.

ARTÍCULO IV.

PREGUNTA SÉPTIMA. Supuesto que Roma fuera centro de la cristiandad, ¿por qué no pudo prestar á Sicilia y á España proteccion y defensa contra los mahometanos?

El supuesto es falso y la pregunta está hecha de una manera confusa, que hace imposible responder á ella sin distinguir las épocas.

1.° La Santa Sede de Roma ha sido desde el siglo de los Apóstoles el *centro* de la unidad de la Iglesia, y por consiguiente del cristianismo; pero hasta el siglo XI no tuvo otro carácter sino el del poder espiritual; y asi no pudo impedir ni auxiliar á España ni á los demas paises cristianos invadidos por los musulmanes mas que con sus oraciones y con sus ruegos á los monarcas y á los pueblos poderosos. Las invasiones de los mahometanos en Europa se verificaron en el siglo VIII y el IX.

2.° Cuando se reunió á la Sede de Roma el poder político que ya hemos definido, sobre la cristiandad (1), ¿quién duda que auxilió poderosamente con su influencia la noble empresa de los Reyes de España, empeñados en restaurar su patria y libertarla del yugo sarraceno? El que negase este hecho incontestable mostraria en eso solo su ignorancia de nuestra historia. Basta hojear á Mariana para encontrar numerosos testimonios de los eficaces auxilios que recibieron los Reyes cristianos en España del poder pontifical.

El mismo Gregorio VII, que creó este poder, y su sucesor Urbano II, autor de las Cruzadas, autorizaron á los Reyes de Aragon para hacer uso de los bienes eclesiásticos

(1) Se exceptúa el imperio de Oriente, que colocado en una extremidad de Europa, y sometido al cisma, ni reconocia el poder espiritual ni el temporal de Roma. Pero aunque cristiano, las formas de su gobierno, sus costumbres afeminadas, su orgullo y su debilidad le asemejaban mas á una nacion oriental, que á ninguna de las que entónces formaban el mundo europeo.

en sus guerras contra los moros. Iguales concesiones se hicieron despues á una y otra monarquía en el curso de la reconquista; y nadie ignora que toda la parte que cobraba del diezmo la hacienda de España, con los diferentes nombres de subsidio, escusado, tercias, novenas etc.; y que la que devengaban los partícipes legos á título de servicios hechos al Estado, precedian de bulas pontificias, en que se concedieron á los Reyes auxilios para hacer la guerra á los infieles, y medios para premiar con el caudal de la Iglesia á los guerreros que en las lides se distinguian.

Cuán importantes fuesen estos socorros nadie puede dudarlo; como tampoco que segun las ideas de aquellos siglos solo residia en el Papa la autoridad de dispensarlos. Pero aun hubo mas.

En el año de 1118 habiendo puesto sitio á Zaragoza Alonso el Batallador, Rey de Aragon, el Papa Gelasio II concedió indulgencia plenaria (esto es, una especie de cruzada) á los que peleasen en aquella guerra; lo que aumentó considerablemente el ejército cristiano con un gran número de guerreros que acudieron de Francia, aseguró la victoria, produjo la conquista de aquella importante plaza, y arrojó á los musulmanes de la línea del Ebro. Igual indulgencia se publicó en favor de los que favoreciesen á los templarios, cuando se establecieron en Aragon en la guerra contra los infieles. Ultimamente se concedió por punto general á todos los que peleasen contra los mahometanos de España. Las tres órdenes militares de Santiago, Alcántara y Calatrava, que tan poderosamente contribuyeron á la victoria de la causa nacional, fueron institutos relijiosos aprobados, y aun promovidos por Roma.

El mayor peligro que corrió Castilla despues de la ereccion de la monarquía, fue indudablemente la espedicion de los almohades á principios del siglo XIII. El célebre historiador D. Rodrigo, arzobispo de Toledo, pasó entónces á Roma como embajador de Alonso VIII, y consiguió no solo indulgencia, sino tambien cruzada para aquella guerra: lo que reforzó con gente muy escojida de Francia y de otras partes el ejército que consiguió la señalada victoria de las Navas. Semejantes auxilios recibió de Roma la cristiandad de España, ya en las conquistas de Valencia y Andalucía, ya en la guerra que se terminó con la batalla del Salado. Silves y Lisboa fueron rendidas con el socorro de los cruzados ingleses, flamencos y sajones, que pasando á la Tierra Santa, y rogados por los Reyes de Portugal creyeron, y con razon, que no faltaban á su instituto favoreciendo á los cristianos de Lusitania.

Si á esta eficaz cooperacion con hombres y dinero se añade la intervencion contínua y pacífica de la santa Sede por medio de sus legados para terminar las guerras que solian suscitarse entre los príncipes cristianos de España, se conocerá con cuánta lijereza é ignorancia de la historia se ha querido suponer que Roma no auxilió á los españoles en su guerra de ocho siglos contra los musulmanes.

En cuanto á Sicilia nada tenemos que decir, sino que cuando los moros se apoderaron de ella en el siglo IX, los Papas no tenian aun poder político, y harto hacian en excitar á los romanos á que defendiesen su territorio invadido por otros musulmanes. Dos siglos despues, cuando los normandos reconquistaron la isla con poderoso ejército, no necesitaban de otro auxilio de parte del Sumo Pontífice, sino la paz que les concedió, y sin la cual no hubieran podido hacer su espedicion.

Se ve, pues, por nuestras respuestas, que la mayor parte de las preguntas, que se nos han hecho, ademas de suponer mucha ignorancia en la historia de la edad media, no han tenido otro objeto que el de denigrar en cuanto ha sido posible la causa política del cristianismo contra la media luna. El mismo preguntador sin esperar las respuestas (lo que prueba en él una opinion ya fija é inmudable) confiesa que «los Gobiernos europeos debieron concertar medidas prudentes para su defensa.» Luego la guerra era justa por su misma confesion. Si lo era, ¿cómo la llama *fanática*? ¿cómo dice que no puede justificarse por las escrituras, cuando en ninguna parte de ellas está condenada la guera, hecha justamente y defendiéndose de un invasor, ó reclamando de él los territorios que ha usurpado?

Dice qne no se sabia dónde estaba el *sepulcro* del Salvador, por cuya libertad peleaban los cristianos. Nosotros no lo creemos. Desde la muerte de Jesus nunca han faltado en aquella ciudad discípulos de la cruz, y por tanto no nos persuadirá nadie á que no se hubiese conservado por tradicion la noticia del sitio en que estuvo aquel sagrado y

precioso monumento. ¿Querrá hacer á los cristianos un nuevo cargo porque deseasen tener en su poder aquel territorio, honrado con los misterios de la vida, pasion y muerte del Redentor, y que los mahometanos no poseian sino con el título de la fuerza brutal? ¿Querrá que hubiesen renunciado á los sentimientos relijiosos que escitan los nombres de aquellos lugares? ¿No dijo Dios por Isaías que el sepulcro del Redentor *sería glorioso*?

En fin, es falso que el objeto de las cruzadas fuese *esterminar los infieles*: porque el objeto de una guerra nunca es esterminar al enemigo, sino someterlo y reducirlo á la impotencia de que nos dañe. Causa hastío tener que rechazar acusaciones tan falsas como absurdas. El verdadero fanatismo fue el de los árabes, que salieron de sus desiertos con el objeto de someter el mundo á la ley de su profeta, llevando por único argumento la espada. Porque *fanatismo* es la pasion que nos lleva á matar, á esclavizar, ó á reducir al ilotismo político y poner bajo tributo al hombre que no acepta nuestra creencia. Los cruzados no iban á *convertir*, sino á castigar á los que habian querido convertir con el alfange á los pueblos cristianos; y á restaurar lo que bajo tan *fanático* pretesto habian quitado á la cristiandad.

Basta ya: creemos que he nos esplicado suficientemente nuestras ideas acerca de las célebres espediciones conocidas con el nombre de cruzadas. Si nos hemos estendido tanto, no ha sido á la verdad por refutar á un adversario, sino porque creemos conveniente y aun necesario presentarlas bajo su verdadero punto de vista; y probar que los Sumos Pontífices, aconsejando á Europa que tomase las armas contra el mahometismo, le aconsejaron una cosa justísima: que pudo y debió dar este consejo, por la suprema inspeccion que entónces le competia como gefe espiritual y temporal de la cristiandad: que el éxito de una empresa no es el mejor argumento para condenarla ó aplaudirla: que debieron haberse adoptado otros medios de ejecucion, que la hubieran hecho menos costosa y mas útil; y en fin, que todos los sarcasmos de los escritores protestantes contra Roma ni de los incrédulos del siglo XVIII contra el cristianismo, jamas probarán que es *fanática ó injusta* la guerra que se hace á un pueblo de ladrones para que restituya lo que ha robado. Bueno es convertirlos por la persuasion, y en ningun siglo ha dejado Roma de enviar misioneros á los paises infieles, inclusos los mahometanos; pero tambien es bueno que *el hombre defienda su casa*.

DE LAS OBRAS HISTÓRICAS.

ARTÍCULO I.

La historia es, de todos los géneros de literatura prosáica, el que mas se acerca á la oratoria, asi como la novela á la poesía. Exíjese del historiador, aun mas que del filósofo, elegancia sostenida sin afectacion, pureza y correccion de lenguaje, armonia y rotundidad en la frase. Pero estas dotes deben estar unidas á la mucha so-

briedad en el uso de los adornos, y gran tino y economía en su distribucion. Es muy difícil ser elegante sin dejar de ser sencillo, y este es precisamente el problema que debe resolver todo escritor de obras históricas.

Nosotros no hablarémos aquí de las prendas que fácilmente se conciben como necesarias en toda historia: la veracidad, la imparcialidad, grande instruccion en los hechos, mucho discernimiento crítico, sanos principios en moral, política y lejislacion. Estas cualidades no pertenecen á la literatura propiamente dicha; pertenecen á la filosofía y á la erudicion, y deben suponerse en todo escritor histórico. Si no las tiene, por mas elegante que sea su estilo, por esmerada que sea su elocucion, podrá adquirir, como el abate Saint Real, la reputacion de un novelista agradable; mas no podrá elevarse á la dignidad de historiador.

Pero no hay duda que, aunque el escritor posea los dotes filosóficos que acabamos de mencionar, no podrá dar á su libro la fama é interés que mereceria por el fondo de las cosas, si el desaliño del estilo ó la incorreccion del lenguaje lo hace no solo desagradable en la lectura, sino tambien confuso y difícil de entender; ó bien afectando ornamentos ambiciosos, ajenos de la noble sencillez con que debe esponerse la verdad. Ni un historiador debe ser tan descarnado como las antiguas crónicas, ni tan elevado y pomposo como la Eneida ó la Iliada.

Todos los escritos históricos de cualquier clase que sean constan de un elemento comun, *la narracion*. Por consiguiente, las reglas literarias á que estan sometidos son tres: el interés, la verosimilitud y la unidad; á las cuales debe satisfacer la narracion de un hecho cualquiera, so pena de desagradar. Si el escritor no sabe inspirar interés á lo que cuenta; si lo cuenta de tan mala traza, que aunque sea verdad nos parezca finjido; en fin, si las diversas partes de la narracion estan dislocadas y mal unidas entre sí es imposible que el libro nos instruya ni nos deleite.

El interés de la narracion histórica no resulta solamente de la naturaleza de la obra. Claro está que, siendo iguales todas las demas cosas se interesaria mas un lector con la historia de su nacion que con la de los pueblos estranjeros. Pero aquí hablamos del interés que resulta de la manera de contar, del colorido casi dramático que los grandes escritores saben dar á su narracion, del arte de graduar la elocuencia á la importancia de los sucesos. Parécenos que estamos asistiendo á la representacion de un drama cuando leemos en Tito Livio la espulsion de los Tarquinios, la retirada de la plebe al monte Sagrado, la caida de los decemviros, las campañas de Annibal en Italia, la derrota de los cartajineses en el Metáuro. Tiene este inimitable historiador el arte de inspirarnos por la suerte de Roma en aquellas diversas circunstancias el mismo interés que tuvieron en las épocas que describe los ciudadanos de la capital futura del mundo. Sentimos las mismas congojas que ellos en el peligro, la misma alegría en el triunfo, y durante la lectura somos romanos.

Un historiador de nuestro siglo, Karamsin, en la historia de Rusia, su patria, se asemeja mucho á Tito Livio en esta dote, principalmente cuando describe á los rusos venidos y esclavizados por los mogoles, y despues vengando su humillacion pasada en la batalla del Tanais bajo el mando del valeroso Demetrio Donski.

Nuestro Mariana, desmayado á veces cuando describe sucesos de poca importancia, recobra todo su vigor en la narracion de la restauracion de Asturias por Pelayo, de las conquistas de Toledo, Zaragoza, Valencia, Sevilla y Granada, y de las batallas de las Navas y del Salado. En estas circunstancias críticas es un gran pintor.

Los historiadores griegos y romanos, para dar á su narracion un aspecto mas dramático, solian poner razonamientos escritos por ellos mismos en boca de los personajes históricos. Algunos críticos han censurado esta costumbre como opuesta á la verdad.

Nosotros no opinamos del mismo modo. Enhorabuena que cuando conste de la historia lo que dijeron no se alteren sus palabras; pero cuando no consta ¿qué inconveniente hay en hacerlos decir lo que realmente dijeron, aunque sea con diversas voces? Es claro que Lucrecia antes de darse la muerte dió cuenta á su padre y marido del atentado de Sexto Tarquinio. Es claro que Junio Bruto descubrió en aquella escena tan cruel que su imbecilidad era finjida. ¿Qué crímen cometió Tito Livio contra la verdad histórica, poniendo en boca de ambos personajes palabras conformes á

su situacion, á sus sentimientos y á su carácter? No hay, pues, infraccion de verdad, y se añaden á la narracion bellezas que la hacen doblemente interesante.

Salustio, que puso en boca de Caton y de César dos oraciones en sentido opuesto sobre el castigo de los cómplices de Catilina, no faltó en nada á la verdad, aunque fuesen ambas compuestas por él. Hubiera faltado al primer deber de un historiador, si hubiese puesto en boca de Ciceron una oracion diferente de la que arrancó á este cónsul la indignacion viendo entrar á Catilina en el Senado. Así es que ni la sostituyó por otra, ni la insertó en su historia, y se contentó con decir que Ciceron hizo una oracion escelente y útil á la república. Allí no le fue lícito inventar, porque eran conocidas las palabras que el cónsul habia pronunciado.

La belleza no disculpa al historiador que falta á la verdad; pero cuando esta queda ilesa no sabemos por qué ha de privarse al escritor, no ya de un artificio inocente para hacer alarde de sus prendas oratorias, motivo que siempre nos parecerá futil, sino de un medio muy oportuno para aumentar el interes de la narracion, dándole carácter dramático.

Mas para que esta licencia, que segun nosotros debe permitirse á los historiadores, se use con derecho es menester: primero, que conste que el personaje histórico habló: segundo, que no se sepan literalmente las palabras que dijo: tercero, que se pongan en su boca las que exija la situacion, su carácter y la série de los sucesos. Seria una necedad que el historiador de las campañas de Bonaparte en Italia inventase arengas á los soldados franceses para ponerlas en boca de aquel general; pues se sabe que no les arengó, sino les hizo proclamas. Pero Mariana no cometió ninguna falta poniendo oraciones en boca del rey D. Rodrigo y de Tarif antes de la batalla del Guadalete, y de D. Pelayo incitando á los asturianos á que restaurasen la monarquía. Véase si les hizo decir lo que debian, atendidas las circunstancias en que se hallaban; y estemos ciertos de que, si no lo dijeron con las mismas palabras, lo dirian con otras.

Cuando el pensamiento es el mismo la variacion de las voces no es importante. ¿Se culparia de falta de veracidad á un español que, escribiendo la historia de Francia, tradujese en su lengua el célebre dicho de Enrique IV: *suivez mon panache blanc*? ¿Se exijiria del escritor que dejase estas palabras en francés, porque el rey no las dijo en castellano? ¿Pues qué mas tiene traducir el pensamiento de un idioma á otro, que de una frase á otra dentro de un mismo idioma?

ARTÍCULO II.

LA segunda cualidad necesaria á la narracion, bien oratoria, bien histórica, es la verosimilitud. Sin ella pierde su lustre la verdad misma.

La verosimilitud se conseguirá siempre que se espliquen bien las causas de los acontecimientos: estas consisten en los caracteres de los personajes, en el espíritu de las naciones, en sus intereses políticos ó industriales, en la forma de su gobierno. Suelen combinarse con estos elementos permanentes los juegos de la fortuna; pero semejante combinacion contribuye mas bien á acelerar el desenlace que á producirlo. Seria muy poco instruido en la historia romana el que atribuyese la caida de su primer monarquía al despotismo de Tarquinio el Soberbio, ni al atentado de su hijo contra Lucrecia. El trono fue minado por sus cimientos desde la ley de Servio Tulio,

que puso todo el poder lejislativo en manos de los patricios. Donde quiera que haya una aristocracia poderosa y hereditaria junto á un trono electivo es imposible que no sucumba la autoridad real. Díganlo sino Roma, Venecia y Polonia. Pero no puede negarse que la maldad de Sexto Tarquinio aceleró el triunfo del patriciado.

El espíritu de los pueblos es una de las causas mas comunes de los sucesos. Los castellanos de Enrique IV el Impotente, que peleaban con desventaja contra los moros granadinos, treinta años despues triunfaban en Italia de los franceses y de los suizos. ¿Por qué? Porque el espíritu belicoso de la nacion, adquirido en ocho siglos de perpetua lid; pero dirijido siniestramente hácia las divisiones y guerras intestinas, puesto en actividad y bien guiado por los Reyes católicos, debió naturalmente dar la superioridad á los ejércitos españoles.

El carácter de los personajes es un elemento igualmente poderoso. Catilina y Cesar aspiraron á tiranizar la república. El primero sucumbió ante el patriotismo y vijilancia de un cónsul no militar. Cesar triunfó de Pompeyo. El espíritu del pueblo romano en aquella época era bastante favorable á una y otra empresa; pero Catilina no era mas que un malvado, y Cesar, á pesar de sus vicios, un grande hombre.

Por esta razon miramos no solo como un adorno, sino como una necesidad de la historia los retratos que suelen hacer los historiadores de los hombres ilustres. Prescindiendo de las bellezas de elocucion que caben en ellos, y del placer con que vemos descritas las virtudes y vicios de los personajes históricos es casi imposible comprender bien los sucesos sin conocimiento de los caracteres, señaladamente en las épocas en que un hombre solo ha dominado todo un siglo. Y aunque estas no son comunes en la historia universal lo son sin embargo en la particular de las naciones.

Es imposible en ciertas épocas comprender cómo se han establecido en otros tiempos ciertas instituciones repugnantes á la razon y que parecen absurdas. Con nuestra civilizacion y nuestras ideas de justicia nos parece imposible que haya podido establecerse y durante tantos años el sistema feudal. Obligacion es del historiador de la edad media esplicar cómo la situacion en que se hallaron los pueblos bárbaros del Norte, despues de conquistadas las provincias del imperio de Occidente, hizo no solamente verosímil, sino hasta cierto punto necesario aquel órden social que ahora nos parece, y con razon, tan monstruoso, pues reunia en sí solo todos los males del despotismo y de la anarquía. Otros muchos fenómenos, igualmente inverosímiles en apariencia, ocurren en la historia, que no pueden esplicarse sin el exámen filosófico de sus causas. Este exámen es un deber moral y literario del historiador.

La unidad hace mas enlazados y por consiguiente mas perceptibles y verosímiles los acontecimientos. Examinando con cuidado la historia de una nacion, se verá que á lo menos en largos periodos se ha visto sometida á un principio general que domina en todos los sucesos. Este principio general constituye la unidad histórica. Todos los anales de Roma estan comprendidos en estas dos palabras: *república conquistadora*. Los progresos de sus conquistas desde que aseguró su libertad, la caida de la república apenas tuvo á sus piés casi todo el mundo civilizado, el establecimiento del imperio militar, la ruina de este imperio cuando las naciones bárbaras fueron sus aliadas, las principales victorias, derrotas y revoluciones de los romanos estan contenidas, como en un gérmen, en el nombre del *pueblo rey* que les dió Virjilio.

Es fácil de hallar esta unidad indagando el espíritu que ha animado á las naciones; porque este espíritu, aunque tal vez se altere ó se dejenere, nunca llega á borrarse enteramente, como se vé en la aversion de los españoles á la dominacion estranjera. La España del siglo XIX és muy diversa de la de Viriato, Pelayo é Iñigo Arista; sin embargo, ha hecho tantos esfuerzos para sostener su independencia, como los héroes de la edad antigua y media.

Cuando el espíritu de una nacion se corrompe, es muy difícil de encontrar la unidad, porque entónces se establece la lid de los principios, y generalmente acaba por triunfar el último, ó á lo menos por modificar notablemente al primero. ¿Quién reconoce en los romanos degradados de Honorio el patriotismo, el valor, la alta política, no ya de los Camilos y Escipiones; pero ni aun de los Trajanos y Antoninos,

ni aun los vicios brillantes de los Césares y Antonios? En lugar de las pasiones públicas dominaban los intereses y placeres privados. ¿En qué parte encontrariamos entónces algun principio de unidad? Lo mismo puede decirse de los griegos bajo los sucesos de Alejandro. El principio democrático, que fue el alma de las repúblicas griegas, y que dió á su historia breves, pero gloriosas pájinas, existia solamente en la Academia, en el Pórtico, en las escuelas filosóficas. Disputaban fervorosamente sobre abstracciones; pero ya se habia abandonado la escena pública.

Obsérvese que para que un principio pueda constituir unidad histórica es menester que sea moral, esto es, que se enlace con las ideas comunes y generales de la nacion, sea parte de su intelijencia y ajente habitual de sus acciones. No basta un impulso accidental dado por un grande hombre ó por las circunstancias del momento. Arato prolongó algun tiempo la vida de la libertad en los pueblos de Grecia, ó mas bien operó *galbánicamente* sobre la libertad que ya era cadáver. Adquirió gloria para sí; pero no resucitó el estinguido espíritu democrático.

Hemos manifestado los medios de dar interés, verosimilitud y unidad á las narraciones históricas. No deben contarse ni todos los hechos, ni todas las circunstancias. Es menester gran tino en la eleccion. Nosotros aconsejariamos que se omitiesen los que no añadan interés ni contribuyan, aunque sean verdaderos, á hacer mas verosimil la narracion ó á justificar el principio de la unidad. Pero esta regla tiene escepcion en las obras de erudicion histórica.

Réstanos que hablar de las sentencias morales y políticas. Es indudable que producen mejor efecto las que van incorporadas en la narracion misma del suceso que las sujiere. Siempre desagrada que el historiador la interrumpa para afectar la profesion de predicador moral ó político. Lo mejor seria presentar con tal arte los acontecimientos, que el lector por sí mismo dedujese la máxima sin que el escritor se la advirtiera.

Se ha celebrado mucho, y con razon, el pasaje de Tácito (*caussæ odii eo acriores quia iniquæ*: el odio era tanto mayor cuanto era injusto): sentencia que está embebida en la misma narracion, como esta otra de Salustio: (*saltare magis quam necesse est probæ*: bailaba mejor de lo que conviene á una mujer honesta.) ¡Qué bien pinta nuestro Hurtado de Mendoza á una coqueta cuando dice que era *amiga de ganar voluntades y de conservallas.*

LOS CONDES DE BARCELONA VINDICADOS,

Y CRONOLOGÍA Y GENEALOGÍA DE LOS REYES DE ESPAÑA,

CONSIDERADOS

COMO SOBERANOS INDEPENDIENTES DE SU MARCA.

Por D. Próspero de Bofarull y Mascaró.

Dos tomos en 8.º mayor.—*Barcelona.* 1843.

ARTÍCULO I.

Muévenos á dar cuenta de esta obra no solo su mérito é importancia, sino tambien el pesar que nos ha causado verla aparecer casi sin ser divisada entre los rápidos y terribles sucesos de estos últimos años. Es verdad que ellos absorvian toda la atencion de nuestros compatriotas; pero tambien lo es que, si hay algun estudio íntimamente ligado con el exámen ó direccion de los movimientos políticos de los pueblos es el de la historia, señaladamente el de la nacional; porque los documentos y máximas que de ella se deducen, siendo esperimentales y prácticos, son los mas á propósito para conocer los medios verdaderos de gobierno y de libertad. Nos parece una contradiccion que, cuando la escena política sufre tantas alteraciones, no fijen principalmente la atencion los escritos históricos.

La obra de que hablamos hoy tiene por objeto, segun indica su mismo título, ilustrar los principios de una de las soberanías mas ilustres de la España cristiana en la época de la reconquista, y de un pueblo, que aunque unido primero con el reino de Aragon, é incorporado despues con este en la grande monarquía española, conservó sin embargo largo tiempo sus leyes, usos y fueros particulares, y aun no ha renunciado todavía á su antiguo carácter y fisonomía especial. Pero con la nacion catalana ha sucedido lo mismo que con la navarra, asturiana y aragonesa: son poco conocidas las fuentes de donde procedieron y se aumentaron estos raudales para formar despues el inmenso rio.

Es, pues, altamente patriótico y digno de un español el fin que se ha propuesto el Sr. Bofarull. Aclarar las dudas y dificultades históricas con instrumentos verídicos,

buscados y examinados con la mayor laboriosidad; condenar al olvido las consejas populares; proclamar la probabilidad donde no fuese posible la certeza, y poner en evidencia la cronolojía y succesion de los condes de Barcelona, es haber hecho á la historia nacional, á la patria y á todo el orbe literario un eminente servicio.

El autor por la naturaleza de sus estudios y por su posicion social se ha hallado en circunstancias muy á propósito para llenar dignamente la obligacion que se habia impuesto. Aficionado á los estudios históricos, ligado por el vínculo de la amistad literaria á todos los que en España siguen esta laboriosa y para ellos infructífera carrera, individuo de la Real Academia de la Historia, de la de Buenas Letras de Barcelona y de otras corporaciones sabias, y archivero mayor en el Real y general de la Corona de Aragon, ha tenido gusto, instruccion y medios para consultar el gran número de documentos que inserta en su obra, y en los cuales funda sus aserciones.

Esta obra se presentó á S. M. en 1833 solicitando el permiso de la dedicacion, que fue concedido prévia censura, tan favorable como justa, de la Academia de la Historia; mas no pudo ver la luz pública hasta tres años despues.

Está dividida en cuatro periodos:

1.° El de los condes de Barcelona desde Wifredo el Velloso, que nuestro autor señala como el primer soberano independiente de la marca.

2.° De los condes de Barcelona reyes de Aragon.

3.° De los condes de Barcelona reyes de España de la dinastía de Austria.

4.° De los condes de Barcelona reyes de España de la dinastía de Borbon.

Antecede una introduccion en que espone brevemente el oríjen del condado de Barcelona, conquista y gobierno en sus principios, despues feudo de la corona de Francia, y últimamente soberanía independiente de ella.

Acompañan dos cuadros muy interesantes y bien hechos: uno contiene el árbol genealójico de los condes, y otro el *facsímile* de sus firmas. Antecede á la obra el sumario cronolójico de Cataluña de D. J. M. Vaca de Guzman, escrito en verso, aunque rectificados algunos errores de hecho. Los amantes de los estudios históricos no agradecerán mucho al Sr. Bofarrull que les haya regalado esta composicion ajena, que carece de todo interés historiográfico; pero los amantes de la buena poesía le hubieran agradecido en gran manera que les hubiese evitado leer versos, hijos de los del P. Isla en el *Compendio de la Historia de España*, que felizmente nadie lee ya. Todos hubieran querido mas bien un sumario escrito por el mismo autor en su prosa modesta, clara y corriente. Pero dejemos reposar las cenizas de los muertos.

Es claro que de los cuatro periodos en que se divide la obra, el primero, por ser el mas antiguo y del cual hay menos documentos, es el mas abundante en dificultades. El Sr. Bofarrull disuelve muchas, y esclarece con muy sana crítica la oscura historia de aquellos tiempos, cotejando frecuentemente las aserciones de los cronistas del principado de Cataluña con los instrumentos orijinales, y confirmándolas ó impugnándolas. Es imposible seguirle en estas discusiones que constituyen el mérito principal de la obra, sin copiar pliegos enteros. Contentarémonos, pues, con dar una noticia de los principales descubrimientos debidos en esta parte tan interesante de nuestra historia á su sagaz laboriosidad.

1.° La existencia ignorada hasta ahora de Seniefredo, conde de Urjel, hijo de Wifredo I el Velloso, y deducida por el Sr. Bofarrull del cotejo de signos, firmas y rúbricas.

2.° La de Miron I, conde de Barcelona, hijo y succesor de Suiniario, y nieto de Wifredo, que reinó juntamente con su hermano Borrell II, deducida del mismo cotejo. A este Miron habian confundido los historiadores con otros príncipes del mismo nombre y parientes suyos, condes de Cerdeña y Besalú.

3.° Las victorias del conde Wifredo el Velloso contra los moros arrojándolos del Monserrate, del condado de Ausona y de gran parte de Cataluña, como tambien la descendencia *probable* de dicho conde de Cárlos Martel, tronco de la dinastía carlovingia en Francia.

4.° La existencia de un hermano suyo llamado Seniefredo.

5.° La falsedad de todos los hechos que se cuentan de Wifredo I, relativos á su casamiento con una hija del Balduino, conde de Flandes. Winidilda, esposa del Velloso,

fue hija de Seniefredo, hombre poderoso en la marca española, probablemente conde de Urjel.

6.° La coincidencia de los dos nombres *Wifredo II y Borrell I* en el hijo é inmediato sucesor del Velloso; coincidencia que ha dado motivo á muchas equivocaciones, con las cuales se ha hecho muy complicada y oscura la historia del condado de Barcelona en sus principios.

7.° La falsedad del cuento de Juan Garin, á quien un niño anunció habérsele perdonado sus atroces delitos. El autor opone á esta conseja la edad del príncipe D. Miron, á quien algunos historiadores atribuyen ser el niño que habló; pues en la época á que se refieren debia ser ya hombre formado.

8.° La época fija de la muerte de Wifredo I, que sirve para determinar la cronolojía.

9.° La sepultura del conde Wifredo II, hijo y sucesor del Velloso en el monasterio de S. Pablo de Barcelona. Sostiene contra Masdeu la existencia de este príncipe en la succesion del condado.

10. La union de los condados de Barcelona y de Urjel en la persona de Borrell II, hijo de Suniario y nieto del Velloso; y la falsedad del acta de esclusion de Oliva, príncipe de la casa de Cerdeña, del condado de Barcelona, so pretesto de ser tartamudo ó irrelijioso.

11. La distincion entre Armengol, hijo mayor del conde Suniario, y muerto antes que su padre, y su sobrino Armengol, conde de Urjel, que pereció en la batalla de Acbatalbacar contra los moros cerca de Córdoba, por lo cual tuvo el renombre de Cordobés,

12. La renuncia de Suniario en sus hijos Borrel y Miron, y su entrada en un monasterio donde estuvo hasta su muerte.

13. La fecha de la toma y saqueo de Barcelona por Almanzor el año de 986, y la falsedad de la segunda toma de aquella capital por los moros en 993, como tambien de la muerte del conde Borrell y de otros quinientos caballeros. Dicho conde falleció en 992.

14. La vindicacion del conde D. Berenguel el Curvo contra los historiadores que le han calumniado de inmoral y vicioso.

15. La falsedad de la tutela de doña Ermesindis, viuda del conde D. Ramon I, durante el reinado de su nieto D. Ramon II, por sobrenombre *El Viejo*.

16. El asesinato de doña Almodis, esposa del conde D. Ramon el Viejo, cometido por su entenado Pedro, hijo del primer matrimonio de este conde.

Estos y otros muchos sucesos importantes de la historia de Cataluña desde mediados del siglo IX hasta fines del XI, que es el periodo mas confuso y dificil de los anales del Principado, se hallan comprobados en esta obra con documentos numerosos, muchos de los cuales inserta el Sr. Bofarrull, y de los que no indica con suma escrupulosidad el archivo donde se hallan, notando de paso las equivocaciones y yerros de algunos historiadores, ya por no haber consultado instrumentos coetáneos, ya por haber interpretado mal los que tenian á su disposicion.

ARTÍCULO II.

HEMOS dejado para el fin dos puntos que el Sr. Bofarrull examina con su acostumbrada sagacidad: tales son; la determinacion de la época en que el condado de Barcelona, feudo de la corona de Francia, comenzó á ser soberanía independiente, y el asesinato cometido por el conde D. Berenguel II en su hermano D. Ramon II, por sobrenombre *Cabeza de estopa*, llamado asi á causa de su rubia cabellera. Hemos hecho de estas dos cuestiones capítulo aparte, no solo por su importancia histórica, sino tambien porque con respecto á ellas tenemos la desgracia de no convenir enteramente con las opiniones de nuestro erudito autor. Y no porque nosotros hayamos podido examinar mayor número de documentos, ó mas escojidos y verídicos que los que él cita, sino porque estos no nos parecen suficientes para probar las aserciones del Sr. Bofarrull.

En la *introduccion* á la obra se lee: *Wifredo el Velloso por sus servicios hechos á Cárlos el Calvo en las guerras de Normandía, ó por su parentesco, hazañas y enlace con Doña Winidilda..., nieta segun se dice de dicho emperador, logró que este* le cediese *ó abdicase* la marca española y el condado en plena soberanía, *despues de mediados del siglo IX*. Tal es la opinion del autor, y fundado en ella comienza á tejer la historia de los condes, que desde Wifredo se succedieron efectivamente de padres á hijos sin interrupcion.

No habria cuestion si se hubiese podido encontrar algun documento fehaciente de cesion de Cárlos el Calvo á favor de Wifredo: mas segun la confesion del mismo Sr. Bofarrull no ha parecido aun semejante documento. La cuestion, pues, queda reducida á conjeturas históricas, tomadas de los hechos anteriores ó posteriores, porque la succesion hereditaria que en aquella época de usurpacion y trastorno empezó á ser el carácter dominante de todos los feudos hasta que de hecho se convirtió en derecho es una prueba muy débil para distinguir el dominio feudal de la potestad soberana.

Algo mas poderoso parece el argumento que puede tomarse de que jamas los condes de Barcelona concurrieron desde Wifredo al palacio del rey de Francia ni á la córte de sus pares, ni le prestaron homenaje personal: mas tampoco lo hicieron ni por el señorío de Mompeller, ni por el condado de Provenza, ni por otras tierras y feudos de la corona que poseyeron por algun tiempo: bastando para esplicar esta falta la distancia á que vivian de Paris y la ocupacion continua que les daba el cuidado de sus estados y la guerra contra los sarracenos.

El nombre de *príncipe* que tomó el Velloso en alguna escritura de donacion, el de *rey* que tanto se prodigaba en aquellos tiempos y que tomaron algunos de sus succesores, la sancion de las leyes hechas en las Córtes de Cataluña, la independencia de las operaciones diplomáticas y militares, el derecho de acuñar monedas y sus leyendas ó motes nada prueban á favor de la soberanía en los tiempos feudales; porque estas mismas cosas hacian, y con igual independencia, los duques de Normandía y de Borgoña, los condes de Flandes, Tolosa y Provenza, y sin embargo eran barones de la corona de Francia. Tampoco es argumento suficiente la espresion que cita el Sr. Bofarrull de algunas ventas de tierras por los años 938 y 941, en cuya escritura se dice; «*quæ nos traximus de eremo primi homines sub ditione Franchorum* que nosotros descuajamos bajo el dominio de los francos.» Si los que vendian en 941 habian descuajado las posesiones *bajo el dominio de los francos*, no podia suponerse Cataluña libre de este dominio en 874; pues para haber hecho el desmonte antes de 874 era necesario suponer que en la época de la venta tenian cerca de 90 años.

Pero la espresion *sub ditione* solo quiere decir que los francos *gobernaban* antes el condado y ya no lo *gobernaban*, lo que era cierto tanto de Cataluña, como de Normandía, Borgoña, Provenza, etc. El réjimen feudal reducia la dominacion del soberano á

un mero reconocimiento de preeminencia, de superioridad, nominal en una palabra. Luis el Craso, que fue el que dió los primeros golpes á aquel réjimen ¿no tuvo que empezar por sostener una larga guerra contra los señores de algunas villas y castillos cercanos á su capital?

El autor cita un documento muy notable, y desconocido hasta que él lo ha publicado. Es una escritura de venta del año 961 hecha por el conde D. Borrel, nieto de Wifredo I, en la cual, señalando su título á ella, dice que la hubo de su padre y abuelos, y estos del *gloriosisimo* Cárlos, rey de los franceses, que les dió todos *los fiscos y yermos de la tierra de ellos*. El Sr. Bofarrull entiende por *fiscos* la *soberanía*; pero hallándose esta palabra contrapuesta á *yermos* parece que solo debe significar *las rentas de las tierras cultivadas*, ó las mismas heredades. Y ¿á quién se refiere el último pronombre *de ellos* (illorum), á los francos ó á los abuelos del vendedor? Parece que á estos. El sentido es, pues, muy claro. La tierra vendida era un alodio, propiedad de los condes de Barcelona. Este documento prueba lejítimamente que, cuando Cárlos el Calvo nombró á Wifredo conde de Barcelona le dió tierras, no á feudo, sino en propiedad, sitas en la provincia, unas productivas y cultivadas, otras yermas y eriales. No se trató entónces de soberanía.

Esta era muy poca cosa en aquellos siglos de anarquía y de despotismo. Sin embargo, cita nuestro autor algunos actos de supremo gobierno ejercidos por los reyes de Francia en Cataluña: pocos, débiles y miserables; pero que por lo menos indicaban la dependencia nominal que sufrian las costumbres feudales. Tales son: la confirmacion de los reyes que en algunos casos necesitaban para su validez las actas de los condes; la donacion que hizo Cárlos el Simple á Wifredo II de unas tierras sitas en el condado de Ausona, citada en la pájina 36; el título de Marca española que tuvo Cataluña, y el de marqueses que afectaron los condes de Barcelona, que eran los principales señores de todo el territorio, lo que probaba la dependencia de la corona de Francia; la confirmacion de ciertas donaciones al monasterio de Cuxá hecha por Luis el *Transmarino*; y en fin, la misma costumbre de fechar los documentos públicos por los años del reinado de los reyes franceses. La comparacion que hace el Sr. Bofarrull de esta suputacion á la de la era de César no nos parece exacta. Esta era una época histórica, fija y constante: la segunda variaba á la muerte de cada rey; y ninguna nacion la ha adoptado sino con respecto al monarca del cual reconoce alguna dependencia.

Parece, pues, que no es posible adoptar como hecho cierto la cesion de la soberanía de la marca española, hecha, segun se dice, por Cárlos el Calvo á Wifredo I el Velloso. Tampoco es admisible el principio de que los catalanes le nombraron su soberano en virtud de la máxima del Fuero Juzgo que consagra el derecho electoral. La forma del gobierno era en aquella parte de España muy diferente que en las demas, como que habia recibido su libertad y sus instituciones de las armas francesas. Tampoco creemos que hubo usurpacion de soberanía de parte de los condes de Barcelona, como quieren algunos historiadores franceses.

Hé aqui, pues, nuestra opinion, que nos parece la mas conforme á los hechos, á la succesion histórica y á los documentos conocidos hasta ahora.

Mientras permaneció entero el gran poder creado por el genio de Carlo Magno, los condados de Cataluña fueron beneficios y gobiernos militares de nombramiento real. Entre ellos tenia la preeminencia el condado de Barcelona, ya por la importancia de la ciudad, ya por su posicion marítima y terrestre contra los sarracenos, ya en fin, por la influencia del conde Bernardo, privado de Ludovico Pio, y uno de los mejores capitanes de su siglo.

En la decadencia del imperio franco que comenzó en Cárlos el Calvo, y que se aceleró con suma rapidez en sus succesores, la córte de Francia nombró conde de Barcelona á Wifredo el Velloso, leal, valiente, y segun todas las probabilidades, emparentado con la familia Carlovinjia. En esta época tomaron los beneficios militares la forma de feudos y fueron hereditarios de hecho y poco despues de derecho.

Los reyes de Francia, cuyo poder descaecia continuamente hasta que se redujo á nada, no podian auxiliar á los catalanes amenazados ó acometidos sin cesar de los moros. La pequeñez de la autoridad réjia, la larga distancia, la interposi-

cion de vasallos fuertes y turbulentos no les permitia ejercer en Cataluña una potestad que no podian ni aun estender á Champaña ni á Flandes. Sin embargo, aun conservaban bienes en la marca española, como consta de los documentos: aun enviaban diplomas de confirmacion para ciertos actos gubernativos de los condes, en elojio de los cuales debe decirse, que atentos á la guerra contra los infieles, jamas hostilizaron á la corona de Francia, reducida ya á un mero nombre.

La caida de los carlovinjios y la elevacion de los capetos disminuyó aun y estinguió al fin el corto prestijio de la autoridad real en Cataluña; y los condes pudieron sin inconveniente ni injusticia atribuir la independencia al poder inmenso que tenian en la realidad. Cuando el condado se reunió á la corona de Aragon fue ya imposible á los capetos revindicar derechos antiguos ya decaidos y olvidados. La completa y absoluta emancipacion se verificó á principios del siglo XI, despues del saqueo de Barcelona por Almanzor: «pues el tratado de 1258 entre Luis el Santo, rey de Francia y Jaime I de Aragon no sirvió para otra cosa que para reconocer diplomáticamente lo que ya era un hecho consumado y legal.

La soberanía de los condes de Barcelona no fue, pues, ni una usurpacion como la de tantos principados feudales en Francia y Alemania, ni el resultado de una cesion, de la cual no queda vestijio alguno, antes los hay del ejercicio de la autoridad soberana de los reyes franceses en Cataluña despues de la época en que se supone hecha aquella cesion: fue solo efecto de la debilidad de la corona de Francia, que, no pudiendo gobernar ni protejer el pais, hubo de dejar que los condes le protejiesen, le gobernasen, le aumentasen con nuevas conquistas, le fortificasen con nuevas alianzas, le poseyesen en fin en toda soberanía; porque el tiempo convierte los gobiernos de hecho en gobiernos legales.

....Si quid novisti rectius istis
Candidus imperti: si non, his utere mecum.

ARTÍCULO III.

DON Ramon Berenguel, conde de Barcelona, primero de este nombre, tuvo de su segunda mujer Doña Almodis dos hijos mellizos, llamados el uno D. Ramon Berenguel y el otro D. Berenguel Ramon. Ambos succedieron con iguales derechos en el condado en virtud del testamento de su padre, en el cual se leia esta cláusula: «que si alguno de los dos falleciese dejando succesion el que le sobreviviese disfrutase hasta su muerte la parte de su sobrino ó sobrinos.»

Los dos gemelos comenzaron á reinar en 1076, año en que falleció su padre D. Ramon, por sobrenombre *el Viejo*, con tan mal acuerdo entre sí como manifiestan las frecuentes escrituras de conciliacion que celebraron. D. Ramon Cabeza de estopa, (este sobrenombre tenia uno de los mellizos) casó con Matilde, hija del célebre Roberto Guiscard, primer rey normando de Sicilia, y tuvo de ella un hijo de su mismo nombre, que nació en 1082. Su hermano y correinante D. Berenguel no tuvo succesion, ni aun se sabe que fuese casado.

A pocos dias de haberle nacido á D. Ramon este hijo fue asesinado en una casería entre San Celoni y Hostalric, cerca de un lago que desde entónces se llamó del *conde*.

D. Berenguel fue reconocido por tutor de su sobrino: gobernó hasta 1096 el condado con valor y firmeza: sostuvo la guerra contra los moros, á quienes arrojó del campo de Tarragona. Su sobrino y pupilo le acompañó en estas espediciones y en otras al reino de Aragon, ya contra los moros, ya contra el Cid Campeador, cuando

tuvo edad para ello: en fin, pasó á la Tierra Santa, donde murió peleando por la causa de la cristiandad, dejando á D. Ramon, que fue despues apellidado el Grande, la pacífica posesion de su condado.

Lo dicho hasta aquí son hechos indudables, fundados en documentos irrecusables que cita el Sr. Bofarrull. La cuestion es esta: *¿fué culpable D. Berenguel en el asesinato de su hermano D. Ramon?*

Si hubiésemos de estar á la máxima *cui bono fuerit*; si debiésemos atribuir todo delito, cuyo autor se ignora, al que tuviese interes en cometerlo, no hay duda que debieron suscitarse contra D. Berenguel lejítimas sospechas, tanto mas fundadas cuanto eran públicas las desavenencias y aun el *rencor y mala voluntad* (como dice una de las escrituras de conciliacion) que habia entre los dos hermanos. Estas sospechas se suscitaron efectivamente, y aun hubo confederacion de algunos magnates de Cataluña para tomar á su cargo la tutela del huérfano y perseguir y castigar á los asesinos. Pero este proyecto, dirijido principalmente contra Berenguel, á quien tocaba impedir las confederaciones de esta especie no tuvo consecuencias: aunque la animosidad de los confederados era tal, que desconfiando en sus propias fuerzas, querian llevar la causa á un tribunal estranjero, cual era el de Alonso VI de Castilla, tribunal tan poco conocido de ellos, que á este rey le dan en el acta el título de Conde.

Pero la veraz é inflexible historia no juzga por sospechas ni por resentimientos hijos de las pasiones momentáneas de los hombres. Sus sentencias producen demasiado honor ó infamia á los nombres sobre que recaen, para que puedan nunca fundarse en argumentos tan falibles. Asi el Sr. Bofarrull, en cuya opinion fue D. Berenguel culpable en el asesinato de su hermano, cita testimonios mas decisivos cuya fuerza nos proponemos examinar.

Estos instrumentos son: 1.°, el acta de incorporacion del monasterio de S. Lorenzo del Monte al de S. Cucufate del Valle, hecha por el conde D. Ramon Berenguel III, hijo del conde asesinado, y sobrino y pupilo de Berenguel, en 1098, época muy reciente, y en la cual vivia aun y estaba en Palestina su tio y tutor. En ella llama á Berenguel *fratricida*, y le atribuye con el nombre de *parricidio* el asesinato de su hermano. Debe observarse que por el tenor de la cláusula parece que se quiere inferir de este delito ser nula y de ningun valor una donacion que Berenguel hizo *post parricidium* al abad Tomeriense: como esta consecuencia es ilejítima, pues Berenguel nunca dejó de ser conde de Barcelona hasta que partió á la Tierra Santa, estamos autorizados para creer que las sospechas de que ya hemos hablado se miraron como certezas para irritar la citada donacion. Lo mas que prueba este documento es la opinion que el hijo del conde, muerto alevosamente, y sus cortesanos y amigos tenian acerca del perpretador del homicidio; y no es estraño que la tuviese tocándole de tan cerca y estando rodeado de los enemigos de su tio.

El 2.° es una sentencia dada en 1157 por los jueces de corte de Lérida en un pleito feudal, en la cual se dice por incidencia que «Berenguel mató á su hermano y por eso fué convencido y comprobado como homicida y traidor en la corte de Alfonso, rey de los castellanos»; «como saben, añade, muchos hombres de esta tierra.» Es claro que esta opinion histórica, despues de mas de 60 años del suceso, esto es, de la conviccion de Berenguel en la corte de Castilla, no procedió sino de haber supuesto realizado el proyecto de la confederacion, que se formó despues del asesinato para llevar la causa al tribunal de Alonso VI. ¿Cómo un hecho tan notable y ruidoso, y al mismo tiempo tan glorioso para la corona de Castilla, como reconocerla por juez de un príncipe soberano acusado de parricidio por sus vasallos, no dejó vestijio alguno ni en la historia ni en los monumentos castellanos? ¿Pues qué, semejante acusacion y conviccion pudo verificarse sin obligar á ello á Berenguel por la fuerza de las armas, sin una gran conmocion de toda Cataluña? Berenguel, político, vigoroso, valiente, ¿se habria entregado como un cordero á discrecion de sus acusadores, habria aceptado el juez que le quisieron dar, estranjero, y que ademas ningun interes tenia en juzgarlo? ¿Y por qué los catalanes no se aprovecharon para acusarlo y juzgarlo de la época en que fue prisionero del Cid Campeador? ¿Por qué el autor de la historia latina y coetánea del Cid, y por consiguiente nada amigo de Berenguel, antagonista del Campeador, no da en ninguna parte el nombre de *fratricida* al soberano de Barcelona? ¿Por qué en

fin, los que trataron de confederarse, muerto el conde D. Ramon, para perseguir á sus asesinos no designaron á Berenguel? ¿Pudo hacerse despues de un reinado glorioso de catorce años lo que no habia podido lograrse recien cometido el crimen, caliente aun la sangre del desgraciado príncipe, llena de sospechas no infundadas la nobleza de Cataluña, é inciertas todavia las riendas del gobierno en las manos del supuesto asesino?

3.° El martirolojio de Gerona, que señalando el dia en que murió D. Ramon, añade; que «fue asesinado en el collado de Astor por su hermano con sus traidores.» Esta espresion nada prueba, mientras no se sepa la época en que se escribió; solo indica una opinion que era comun entre los enemigos de Berenguel, y que se embelleció con el cuento del capiscol de Gerona, que en las exequias del desgraciado príncipe nunca pudo entonar la antifona *subvenite sancti Dei*, y cantó sin poderse reprimir: *Ubi est Abel frater tuus?*

Por otra parte la conducta de Berenguel parece irreprehensible durante su gobierno y tutela de su sobrino. Nunca se casó, ó al menos careció de succesion. Tuvo en su poder á su pupilo, al que trató como á su futuro succesor, como si fuera su hijo, y le abandonó sus estados cuando pasó á la Tierra Santa; porque nosotros no creemos, mientras no se nos presenten documentos mas decisivos, su absurdo viaje á Toledo para ser juzgado, convencido y depuesto.

Sin embargo, hay en la conducta de Berenguel una mancha conocida y cierta que no es fácil de disipar, y fue: no siendo él el asesino, el poco cuidado que tuvo en descubrir y perseguir á los que lo habian sido: neglijencia que dió motivo á los amigos de D. Ramon para confederarse contra los alevosos, y justa causa para que sospechasen de él mismo. Esta neglijencia pudo tener su oríjen en la mala voluntad que se tenian los dos hermanos y no en la complicidad del homicidio.

Nosotros no nos atrevemos, pues, á absolver á Berenguel, ni á libertar la memoria de este príncipe ilustre de un título tan odioso como el de *fratricida*; pero nos parece que hasta ahora no hay documentos históricos bastante ciertos y convincentes para condenarlo. Tuvo desde el principio de su reinado en compañía de D. Ramon un partido poderoso contra sí: este partido halló campo abierto para desencadenarse contra él despues que pasó á la Tierra Santa: á pesar de sus enemigos, la nobleza catalana le reconoció como tutor del hijo de su hermano y como soberano suyo: reinó catorce años con gloria, acrecentando sus dominios á costa de los sarracenos, manteniendo el pais en paz y justicia, y cuidando de su pupilo como si fuese hijo suyo. No creemos que los catalanes hubieran sufrido su dominacion por tanto tiempo á estar cierto y averiguado el delito.

Rojas, que de todos nuestros autores cómicos es el que manifestó mayor talento para los asuntos trájicos, escribió una comedia con el título del *Cain de Cataluña*, en la cual hay algunas escenas verdaderamente terribles y dignas de Melpomene. Desfiguró, segun la libertad propia de los poetas, la historia cierta ó supuesta del fratricidio, suponiéndolo cometido en vida del conde D. Ramon el Viejo, padre de los dos gemelos.



GOBIERNO

DEL SEÑOR REY DON CÁRLOS III,

Ó INSTRUCCION RESERVADA

PARA DIRECCION DE LA JUNTA DE ESTADO

QUE CREÓ ESTE MONARCA:

Dada á luz por D. Andres Muriel.

UN TOMO EN OCTAVO FRANCES.—*París, 1838.*

ARTÍCULO I.

El nombre del Sr. Muriel es bastante conocido en la Europa culta por su escelente obra *L' Espagne sous les rois de la maison de Bourbon*. Y no sin razon la llamamos *suya*; pues aunque en ella se encuentre la traduccion de la obra inglesa, que lleva el mismo título de Guillermo Coxe, las numerosas notas y capítulos adicionales con que la ha enriquecido, señaladamente en la historia de Cárlos III, le dan una parte no pequeña en la gloria de esta produccion literaria. Ahora completa con la presente obra el cuadro de aquel reinado, magnífico y precioso para los españoles.

El objeto principal de este libro es la publicacion de *la instruccion reservada*, escrita por el conde de Florida Blanca, primer ministro de aquel sabio monarca, y aprobada por el rey, en la cual se comunicaron á la Junta de estado todas las nociones pertenecientes á la administracion pública. La Junta fue creada el año de 1787. Con razon, pues, la intitula el Sr. Muriel *Gobierno de Cárlos III*, siendo como es el resultado de todas las ideas adquiridas durante el periodo en que reinó, y la espresion, digámoslo así, de cuanto habia hecho antes y meditaba hacer en lo succesivo para la prosperidad de la monarquía. Nada manifiesta mejor que esta instruccion los sentimientos patrióticos de aquel buen rey. «La circunstancia de reservada, dice con mucha razon el Sr. Muriel, que tiene la *instruccion* trasmitida á la Junta de estado, la realza en gran manera; porque no puede caber en ella la sospecha de que haya sido disfrazada la

verdad por torcidos fines, como sucede á veces con otros documentos ó manifiestos, publicados por los gobiernos para consolar ó contentar á los pueblos, encubriendo las desgracias que padecen ú ocultándoles los desaciertos de los que los rijen. En la *instruccion* no hay ni puede haber sino verdad espuesta con candor y buena fé. Allí el soberano, como cabeza que es de la gran familia que se llama estado, presenta á su consejo la verdadera situacion en que se hallan los negocios, y le trasmite sus mas íntimos pensamientos acerca de ellos, sin adornos estudiados y sin mas artificios retóricos que el deseo del acierto, que es de suyo tan elocuente.... De todo habla la *instruccion* llanamente y sin disfraces.»

Hemos copiado estas palabras de la *introduccion* que antecede á la obra, y que nos ha parecido uno de los mejores trozos que se hayan escrito de filosofía histórica. El autor describe con facilidad, pero reducido el cuadro del reinado de Cárlos III, y tributa á las virtudes de este príncipe y al talento de su primer ministro los elojios merecidos, sin olvidar no obstante sus defectos y los yerros que se cometieron.

He aquí la descripcion que hace del carácter de la revolucion de Francia. «Desde el punto que comenzó la reforma francesa se echó ya de ver el afan con que los enemigos de la monarquía y de la relijion trabajaban por destruirlas: ¿cómo, pues, la tempestad que se iba formando allende de los montes Pirineos, dejaria de causar sobresaltos á ministros, á quienes estas dos instituciones habian parecido con razon hasta entónces los únicos ajentes de la felicidad del pueblo español.... con paso lento, pero seguro, habrian adelantado los ministros en el camino de las reformas, á no haberles asustado la revolucion de Francia. Para lograr la prosperidad del pais no habria sido necesario entónces atravesar por un horroroso caos.... Entre los graves errores á que suele ser arrastrado el entendimiento del hombre no se señalará ninguno mas funesto que el paralelismo de la libertad civil y de la relijion; puesto que no ha podido haber nunca, ni es posible que haya jamas, no diré libertad, pero ni órden, ni felicidad, ni justicia en los estados de gobierno, ya absoluto, ya representativo, en donde faltan las creencias relijiosas: verdad que se halla estampada en los anales de todas las naciones.... La revolucion francesa tomó desde su orijen el carácter de reforma radical, y á muy poco tiempo se alzó ya descaradamente contra las ideas relijiosas.»

¡Estraña inconsecuencia por cierto! querer plantear reformas para mejorar la suerte de los pueblos, y destruir al mismo tiempo la base mas sólida en que estriba no solo el órden público, sino hasta la paz y bienestar personal de cada uno de los individuos que componen la república. No puede gloriarse la generacion presente de que esté completamente desvanecido este error, si bien la verdad va recobrando alguna parte de su imperio; pero hasta tanto que aquel no sea estirpado del todo, claro está que llevan los estados en su seno un cáncer venenoso y mortífero que los traerá infaliblemente á su perdicion. ¿De qué sirven los adelantamientos y mejoras materiales de que somos deudores á los conocimientos científicos, si carecemos de la perfeccion moral? Y ¿cómo podrémos llegar á conseguirla dejando sin resolucion las cuestiones importantes que no puede resolver la razon sin el auxilio del cristianismo? No es posible reconozca ni obligaciones, ni vínculos sociales sobre la tierra el que no sabe por qué fines ha venido á ella; el que ignora la nobleza de su ser, los designios de su creacion....»

El autor atribuye justamente el espíritu antirelijioso de la revolucion francesa al filosofismo que la habia precedido; el cual, queriendo dar alguna basa á la moral pública, la buscó y la propuso en el interes individual, con tan buen éxito, que no hubo ninguno de los discípulos de Diderot, Voltaire, Helvecio y Holbach, que no *trabajase* en la revolucion *por su cuenta*, segun la enérjica espresion de Pigault Lebrun. El *interes* es una voz que todos entienden en un sentido muy diverso del de Holbach, asi como la palabra *deleite* tiene generalmente una significacion distinta de la que le dió Epicuro. No pueden ser basas de la moral esas frases á las cuales es fácil de acomodar el sentido que quieran darles las pasiones. Ese es el grave daño que resulta de tomar un corolario por un principio. La virtud es *útil* y *agradable* sobre la tierra; pero no procede ni de la utilidad ni del deleite, porque su orijen está en el cielo. El moralista no conoció su ciencia hasta que se le revelaron sus fundamentos celestiales, asi como el cosmógrafo no supo medir el globo que habitamos ni surcar los piélagos, hasta que aprendió el secreto de los movimientos siderales y planetarios.

En las pájinas 45 y siguientes de la introduccion ejerce el Sr. Muriel la debida severidad contra el modo con que se ejecutó la espulsion de los jesuitas. Confiesa que Cárlos III, aterrado por las sujestiones del partido filosófico de Francia, cuyo órgano era el duque de Choiseul, no mostró en esta ocasion su rectitud personal, y solo atendió al riesgo imajinario que segun le dijeron corria su corona. Impugna victoriosamente las calumnias que entónces se propagaron, y que en nuestros dias ha procurado renovar una novela del género de las históricas; tales como la influencia de la compañia en las sediciones de Madrid contra el ministro Squilace, los levantamientos que se supusieron en América, el proyecto de fundar allí una monarquia etc. Y no porque el autor deje de conocer que existian motivos fundados para la abolicion de aquel instituto, sino porque desde estinguir una órden relijiosa hasta la crueldad de conducir á todos sus individuos como reos de estado desde sus conventos á los puertos y desde estos á Italia, sin medios ni socorros por mucho tiempo hasta que se les hizo una mezquina asignacion, hay enorme distancia, y un rey hábil y amigo de la justicia, como era Cárlos III, no debió haberla recorrido.

ARTÍCULO II.

OTRA de las acusaciones mas severas que hace el autor al gobiernno de Cárlos III, es haber auxiliado la causa de los anglo-americanos contra su metrópoli, y por consiguiente haber tremolado en el nuevo mundo la bandera de la independencia para sus propias colonias. Esta acusacion es justa; porque el suicidio no es permitido ni á los estados ni á los particulares; y fue un verdadero suicidio haber fundado un antecedente como aquel para la emancipacion de la América española; y tanto mas decisivo cuanto se ofendia con él á una nacion como la inglesa, poderosísima en la mar y que no olvida fácilmente sus injurias.

No ignoramos que está en la esencia de toda colonia emanciparse á su tiempo. Los pueblos de la antigüedad conocieron esta verdad mejor que los modernos; y así las metrópolis dejaban independientes á sus hijas apenas podian estas sostenerse sin su auxilio, siguiendo la ley de la naturaleza que reclama la independencia de los hijos cuando ya no necesitan de los padres. Esta conducta fue premiada con el respeto y amor que las colonias griegas y romanas profesaron á la patria de donde habian procedido. La auxiliaban en sus calamidades; eran sus aliadas en la guerra y en la paz; tenian sus mismos dioses y sacrificios, y nunca olvidaban las obligaciones filiales. Serán muy raras las escepciones que se encuentren en la historia antigua á este hecho general.

Mas no podia aplicarse este sistema á los pueblos modernos sin algunas restricciones, y menos á la España que nunca consideró sus posesiones en América como *colonias*, sino como *provincias* de la metrópoli, sometidas al mismo réjimen bajo leyes civiles, cuya justicia es ya generalmente reconocida. La emancipacion era un grave mal para la misma América, cuyos habitantes aun no habian aprendido á ser independientes, y para la nacion española, cuyos intereses estaban entónces tan ligados á la conservacion de las colonias. Pero aun cuando no existiesen estos dos motivos, lo cierto es que el gobierno de Cárlos III queria ciertamente conservarlas; y no es sabio ni previsor el gobernante que da un paso tan funesto como el de auxiliar á los Estados

Unidos de América contra los mismos intereses que él cree que debe sostener. Así es que el conde de Aranda, por mas afecto que fuese á las ideas filosóficas de su siglo, miró como una grave imprudencia que nos costaria la América hacer causa comun con la nueva república. No es buen modo de conservar ilesa la casa propia aumentar el fuego que abrasa la del vecino.

Este yerro político sube mas de punto, si se consideran los principios en que se fundaba la emancipacion de los anglo-americanos; porque se trataba nada menos que de consolidar una república conforme á las ideas filosóficas del siglo, que si en el Norte-América, por razones fáciles de conocer, no produjeron sus terribles efectos, cobrando con aquel ejemplo nuevas fuerzas, causaron en Francia la mas terrible esplosion. Y sin embargo, Luis XVI y Cárlos III favorecieron un movimiento tan peligroso. El primero pagó con su cabeza, el segundo en sus descendientes y su nacion aquel yerro gravísimo. Engañólos el odio, péximo consejero: á trueque de ver descaecida á Inglaterra, se espusieron á tantos riesgos; bien que debe decirse que el gobierno frances, mas espuesto á la influencia de los principios revolucionarios, fue mucho mas imprudente que el español en haber avivado el incendio que amenazaba devorar á Europa.

Tales son las ideas políticas que desenvuelve el señor Muriel en la censura de aquella operacion. No es enemigo de las reformas en administracion y en política; pero sí lo es del gobierno de la multitud, esto es, de la anarquía que destruye y no edifica; y cree que las mejores reformas son aquellas en que la sabiduría del hombre toma por auxiliar la accion lenta, pero segura del tiempo.

A dos causas atribuye en el epílogo de su introduccion la decadencia de España despues del reinado de Cárlos III: la principal y mas inmediata, segun él, fue el advenimiento de Cárlos IV, y la privanza del príncipe de la Paz: la segunda, la revolucion francesa. Sin la primera, «un pueblo obediente, dice, fiel, amante de sus reyes, lleno de celo por la conservacion de las instituciones nacionales, sensato y sinceramente relijioso ofrecia, puesto en manos de ministros instruidos y esperimentados, medios preciosos de defensa contra el huracan que amenazaba á la nacion.» En cuanto á la influencia de la segunda dice de esta suerte: «la revolucion francesa, á la par de algunas ideas provechosas para el bienestar material de los hombres, propagó errores perniciosos en gran manera, alzándose descaradamente contra las instigaciones monárquicas no menos que contra la creencia relijiosa. Fue este acontecimiento funesto para España; porque sin él habria seguido caminando gradualmente por la senda de las reformas útiles, y habria mejorado su estado social. Cuantas ideas provechosas han sido proclamadas y difundidas en los tiempos modernos, otras tantas habrian sido tambien planteadas en el suelo español por nuestros sabios ministros, sin temor de los vendabales y furiosos movimientos de la turbulenta democracia, ni del soplo helado y mortífero del escepticismo filosófico. Pero la vecindad de las dos naciones y la frecuente comunicacion entre ellas que el sistema político, seguido largo tiempo por el gobierno, habia hecho mas íntima y amistosa, no podian menos de traer, y trajeron con efecto á España, el contajio de las ideas de los novadores, es decir, los principios subversivos de toda sociedad. Cuando la república francesa venció con las armas á los que querian detenerla en el movimiento de su revolucion, ató al rey de España á su carro de triunfo, y con el mentido nombre de aliado hizo de él un verdadero esclavo. Desde entónces España no fué ya mas que uno de los satelites del nuevo planeta. En tal dependencia claro está que el torrente de las malas ideas habia de destruir tarde ó temprano entre nosotros los diques que le contenian.»

Tales son los pensamientos que sujiere al autor la comparacion entre el estado de fuerza y prosperidad á que llegó la monarquía en el reinado de Cárlos III y el inmenso cúmulo de males que siguieron despues y cuyas tristes consecuencias sentimos todavia. En todas las pájinas de la *Introduccion* brilla el amor de la patria y de la humanidad, como tambien el estudio profundo de la historia y de la política, las ideas mas ilustradas y los sentimientos mas nobles. Este trozo debe ser leido y estudiado por todos los que quieran conocer bien el periodo á que se refiere y aun el que le siguió; pues contiene en gérmen toda la clave de la historia contemporánea.

El Sr. Muriel ha puesto á la *Instruccion* varias notas, sumamente curiosas, por

contener sucesos no conocidos hasta ahora, para aclarar ó confirmar algunos puntos históricos ó políticos.

Entre ellas merecen particular atencion la de la pájina 135 sobre los medios de asegurar con independencia la subsistencia del clero, y la de la pájina 243, relativa á la adquisicion eventual de Portugal por medio de una sucesion. «La reunion, dice, de las dos coronas de España y Portugal fue uno de los fines que el gobierno de Cárlos IV tuvo para determinar á las córtes de Madrid á que espusiesen formalmente al rey la necesidad de abolir *la ley sálica* ó el auto acordado de 1713.... Desde el año de 1784, en que se celebraron los matrimonios de la infanta Doña Carlota con D. Juan, príncipe del Brasil, y del infante D. Gabriel con Doña Mariana de Portugal, tuvo ya Cárlos III pensamiento de que se reuniesen un dia los dos reinos en alguno de los príncipes que naciesen de estos enlaces; pensamiento patriótico en verdad, y honroso en gran manera para este soberano.....»

La causa del secreto que se observó acerca de la abolicion del auto acordado, fue, segun el autor, la ninguna necesidad que habia, teniendo Cárlos IV sucesion varonil, de arrostrar las contestaciones con los gabinetes de Paris y de Nápoles. En efecto, el señor Muriel nos da la noticia, hasta ahora no publicada, de que Luis XVI, habiendo traslucido la deliberacion de las córtes de 1789, envió órden al duque de la Vauguyon, su embajador en Madrid, para que protestase contra la abolicion de la ley sálica. El rey de las Dos Sicilias, á quien llegó tambien la noticia de las intenciones del gobierno español, envió con el mismo objeto al príncipe de Castelcicala. Pero estas protestas y reclamaciones no se verificaron, á lo menos de oficio, por cuanto no se promulgó la *Pragmática sancion*.

EL PADRE JUAN DE MARIANA.

QUIEN sepa que este insigne literato español emprendió y llevó á cabo en el siglo XVI la historia general de España, no podrá menos de admirarse, atendida la época en que escribió, de su inmensa erudicion, de su incansable laboriosidad, de la correccion y austeridad de su lenguaje, y aun de la crítica y filosofía con que desempeñó su obra, muy superiores á lo que podia esperarse en su tiempo y en sus circunstancias individuales.

Tal ha sido el juicio que de él y su obra han formado todos los que han escrito de uno y otra, no solo nacionales, sino tambien estranjeros. Y muy justamente. No debemos olvidar que su *historia general de España* fue la primer obra de esta clase que apareció en la Europa moderna despues de la restauracion de las letras: que es una de las obras clásicas de la lengua y de la literatura española, y por ella se aclimató entre nosotros el pincel de Tito Livio: que en la gravedad de las sentencias y en la descripcion de los caracteres compite á veces con Tácito; en fin, que Mariana no perdonó ni á tra-

bajo ni á investigaciones para dar á su libro toda la perfeccion que podia tener en su siglo.

Es verdad que han escrito despues de él acerca de la historia de nuestra nacion muchos insignes historiógrafos que le han impugnado. El marques de Mondejar, Ferreras y otros han notado diferentes yerros de sucesos, de fechas y de órden en nuestro insigne historiador. Hásele acusado tambien de haber dado demasiado lugar en su historia á los sucesos eclesiásticos y á consejas tradicionales. Tambien se le ha defendido de estas dos inculpaciones. La primera es injusta; pues nadie ignora que en la edad media el clero se hallaba en el primer grado de la escala política, y los acontecimientos que le pertenecian eran de suma importancia para el resto de la nacion. La segunda se ha hecho tambien á Tito Livio, y quizá con razon á uno y otro; pues aunque las fábulas históricas sean muy á propósito para conocer el espíritu de la época en que se inventaron y creyeron, no es lícito á un historiador juicioso presentar como acontecimientos reales los cuentos inventados á placer por sus abuelos. Sin embargo, aun en esta parte pudo Mariana presentar dos razones que lo disculparan. La primera es haber repetido no una sola vez en su obra: *mas cosas escribo que creo*. La segunda haber algunas cosas de las que copiaba de otros autores que hubiera sido peligroso en su siglo no solo negarlas, pero aun omitirlas. ¿Qué historiador se hubiera atrevido, por ejemplo, en el siglo XVI á pasar en silencio las fábulas en que se fundaba entónces y se continuó fundando mucho despues la costumbre del voto de Santiago?

Asi es que los mismos historiógrafos que han impugnado á Mariana, no han dejado de reconocer por eso el mérito que adquirió en un siglo de poca crítica y filosofía en haber formado una historia de la nacion, despojada de gran parte de las fábulas antiguas, aunque no pudiese de todas. La obra de nuestro historiador ha sido y es todavía el único libro clásico de historia general de nuestra nacion, que poseemos; y á pesar de sus defectos de crítica, como tal lo estiman los literatos nacionales y estranjeros.

Estaba reservado á la época actual el singular fenómeno de un historiador no español, que emprendiendo escribir la historia de nuestra nacion, comienza por vilipendiar el nombre respetable de Mariana, y por insultar á un varon tan benemérito de nuestra literatura, y cuya reputacion es de tres siglos á esta parte verdaderamente europea. En el *Prospecto* de la traduccion de la Historia de España del Sr. Cárlos Romey, impreso en Barcelona, se inserta traducido el prólogo del autor, y hemos leido con indignacion las siguientes espresiones: «Lo que ha desconceptuado y casi envilecido á los escritores de la escuela de Mariana es la *desfachatez* increible con que estan afirmando hechos de su invencion, poniendo en boca de los personajes sus propias aprensiones ó las de su tiempo y falsificándolo y estragándolo todo sin autoridad y sin primor. Por tanto el primer paso fundamental.... es en algun modo.... no hacer caso, por ejemplo, refiriéndose á España, de Mariana ni de Ferreras».... Es imposible, decimos nosotros, llevar la *desfachatez* á un grado mas alto en un estranjero que se propone escribir la historia de nuestra nacion. ¿Si creerá el Sr. Romey ensalzar el mérito de su historia deprimiendo el de nuestro historiador? ¿Ignora por ventura que escribiendo en la época actual con tantos y tan grandes auxilios, se le agradecerá poco el hacerlo bien, y no se le perdonará ningun defecto cuando á Mariana debieron perdonársele todos los suyos en atencion al siglo en que escribió, y apreciarse mucho las cosas buenas que en gran número contiene su obra?

¿Podria el novel historiador indicar los hechos de *propia invencion* que Mariana insertó en su historia? ¿Quién hasta ahora le ha injuriado con el epíteto de falsificador? Purgó la historia patria de un gran número de patrañas, como puede conocerse cotejando su libro con las crónicas anteriores. Si dejó todavía algunas consejas, mas bien *copiadas* que *creidas* como él mismo dice, ¿son de invencion suya, ó tomadas de escritores antiguos? Harto hizo para su tiempo: si en el nuestro puede hacerse mas, ¿es este motivo para calumniarle é insultarle?

Mariana imitó á Tito Libio poniendo en boca de los personajes razonamientos conformes á sus ideas é intereses. No entramos en la cuestion de si esto es lícito ó no á un historiador. Solo queremos que el Sr. Romey nos cite un solo razonamiento de estos en que se hallen las ideas de Mariana ó de su siglo en lugar de las del interlocutor.

Pero estamos seguros de que no lo hará. Mariana era harto buen humanista, y conocia harto bien la historia para atribuir á Pelayo las ideas de Felipe II, ni á Aben Tarif las de un relijioso del siglo XVI. Hizo lo mismo que Tito Livio: estudió los caractéres y los espresó por medio de discursos. Lo mismo pudiera censurarse á Solís en su historia de *la Conquista de Nueva España*, y sin embargo Solís, no se sabe por qué, merece el aprecio del Sr. Romey: pues mas abajo llama á España, como por elojio, *Patria de los Cervantes*, *Herreras y Solises*.

Lo que prueba hasta qué punto ignora el Sr. Romey nuestra literatura es ver juntos é incluidos en una misma proscripcion los nombres de *Mariana* y de *Ferreras*, cuando son bajo todos aspectos enteramente opuestos. Si se consideran en cuanto al estilo y lenguaje, Mariana es uno de los padres de la lengua, cuando es dificil hallar cosa peor escrita en castellano que los anales de Ferreras. Pero si atendemos esclusivamente á la exactitud histórica, como proclama el Sr. Romey, hay mucha mas crítica, muchas mas fábulas exterminadas, muchos menos errores cronolójicos en la obra de Ferreras que en la de Mariana. No es esto decir que estimemos al primero ni aun como historiador mas que al segundo, sino que Ferreras escribió mas de un siglo despues, con mas auxilios, con el arte crítica mas adelantada, y aun puede decirse, con mas libertad: asi tenia mas medios de hacer bien lo que es mas fácil de hacer en la historia, á lo menos en nuestros dias, que es el exámen y el criterio de los hechos. Ferreras no es, pues, ni escritor de *la escuela* de Mariana, ni se le parece en nada, ni le es igual en las dotes ó los defectos de un historiador; ¿por qué, pues, se le pone junto á él sino porque se desconoce el carácter y el mérito de estos dos escritores?

Hemos observado en el *Prólogo* de la nueva Historia de España lo que hemos notado casi siempre en todos los escritos estranjeros, cuando hablan de nuestras cosas, sumo desden, suma ignorancia y suma osadía en las decisiones. ¡Plegue á Dios que el defecto del Prólogo no se le pegue á la obra!

Nosotros hemos llevado muy á mal que se haya procurado aprender nuestra elocucion poética en las composiciones de los actuales poetas franceses, introduciendo en la lengua de Rioja frases y giros propios enteramente de aquel idioma. Lo único que nos quedaba que ver es que se estudiase la historia de España, no en Mariana ni en ninguno de nuestros historiadores, sino en una obra escrita en Paris.

RESPUESTA Á LOS EDITORES DE LA HISTORIA DE ESPAÑA POR ROMEY.

El Sr. Romey en el Prólogo de su *Historia de España* insultó á Mariana. Nosotros le defendimos, y los editores de Romey en español han llevado á mal nuestra defensa.

Hicimos un exámen bastante detenido de las prendas y de los defectos del padre de la historia española. Admiramos, como todos los hombres algo versados en la literatura histórica, el grande mérito de su obra, comparado con el siglo en que se escribió: notamos sus errores, y los disculpamos como era justo hacerlo, con la falta de crítica, de filosofía, de recursos históricos y libertad que habia en su época. ¿Quién se atreveria á exijir de Arquimedes lo que hoy debe exijirse de un mediano profesor de matemáticas?

Pero le libertamos de la nota de *falsificador* que con tanta osadía le impone Romey: afirmamos que en los razonamientos que pone en boca de sus personajes, jamas faltó al espíritu ni á las ideas del interlocutor: dijimos que Romey no conocia nuestra historia literaria cuando colocaba á Ferreras al lado de Mariana, y cuando celebraba á Solís historiador mas moderno; pero al cual se pueden hacer los mismos cargos que él hace al objeto de su aversion.

Estas reflexiones no admitian respuesta alguna; asi es que los editores del Romey no la dan en su *remitido* inserto en el *Tiempo* del 12 de Enero. Ni se hacen cargo de la diferencia que nosotros establecimos entre el principio del siglo XVII y el del XIX, ni responden al desafío que hicimos al Sr. Romey de señalar un solo hecho *falsificado á sabiendas* por Mariana, ni un solo razonamiento en que no esten bien conservadas las ideas y el carácter del que habla. En esta parte se contentan con repetir las acusaciones del Prólogo, como si á ellos ó á Romey se les hubiese de creer sobre su palabra.

A falta de razones traen en su artículo muchas lindezas que no vienen al caso. Nos dicen que «hemos dado muestras de sobrada precipitacion arrojándonos á *tildar* la obra de Romey antes de haberla leido.» Esto es falso. Nada dijimos en nuestra defensa contra la nueva historia de España, ni una palabra, ni una coma, ni un tilde. Lo que censuramos fue el Prólogo, la petulancia con que está escrito y el espíritu ridículo de presuncion con que se quiere el Sr. Romey engrandecer á costa de un nombre respetable y de una obra que en su tiempo fue un verdadero progreso. Que nos citen los editores una sola espresion nuestra contra la obra: todas fueron contra el autor. Antes bien, dijimos que no seria de estrañar que ahora se escribiese mejor la historia de España que en tiempo de Mariana. Así esa acusacion de los editores contra nuestro artículo es infundada, y no sabemos de dónde proceda; porque nosotros nos espresamos con bastante claridad.

Dicen que «ignoramos los adelantos que ha hecho la escuela histórica en estos tiempos, y los principios que ha sentado diametralmente opuestos á los de Mariana.....» ¿Qué principios históricos son esos, señores editores? ¿Pueden ser otros que los de la veracidad, la verosimilitud, la unidad y la dignidad y correccion del estilo? Pues estas máximas son conocidas desde el tiempo de Ciceron. Lo que se ha perfeccionado mucho es el arte crítico y la filosofía política. No se debe culpar á Mariana de que en su tiempo estuviesen ambas ciencias en la infancia. El fue uno de los que mas contribuyeron entónces á que adelantasen; y asi su obra fue recibida con universel aplauso de toda Europa.

Dicen que Mariana embrolló á *sabiendas* las relaciones de la iglesia visigoda con el obispo de Roma(1) y otros puntos importantísimos. Nosotros negamos redondamente esta asercion. A Romey ó á sus editores toca probar no solo que Mariana fue un mal historiador, sino tambien un mal hombre.

Nos causa á un mismo tiempo lástima y risa el que para denigrar á Mariana le llamen *teólogo* y *jesuita*. No faltan, á la verdad, algunos pedantes para quienes el nombre de teólogo es un título de proscripcion no mas de porque asi lo declaró la escuela del siglo XVIII. Pero es muy difícil de probar que la instruccion en la filosofía cristiana pueda ser un obstáculo para escribir bien la historia, y mucho mas la de una nacion como la española, que ha debido su existencia y su engrandecimiento al cristianismo. Mariana fue jesuita. ¡Terrible delito! pero para expiarlo citarémos la persecucion que sufrió en que estuvo á pique de perecer: los honores de la prohibicion que obtuvo su obra *De rege et regis institutione*, y la nota general en que incurrió su historia de España por la escesiva acritud y entereza con que habló de ciertos hombres y de ciertas cosas, muy delicadas de tocar en su tiempo. Era imposible entónces ser mas *liberal é independiente*, y dudamos mucho que Romey haya hecho tantos sacrificios personales á la verdad y á la justicia.

Lo mas ridículo de todo es la gran prueba de los tres mil suscritores que dicen que tiene la traduccion. Eso se dice á los niños, no á quien sabe que el *Zurriago* tuvo mas

---

(1) Asi llaman los escritores protestantes á los succesores de S. Pedro.

de seis mil. Esta comparacion no es nuestra : la sujiere naturalmente el argumento de que se valen los editores.

Hablando con formalidad : será, si se quiere, muy buena y recomendable la *Historia de España* de Romey. Nada dijimos contra ella en nuestro artículo á que aparentan responder y no *responden*. Nada decimos tampoco contra ella en la presente contestacion. Cuando la hayamos leido, podrémos hacer juicio de su mérito. Pero desde ahora podemos suponer, sin contradecir lo que antes dijimos, que es superior á la de Mariana : que es la mejor, la mas perfecta posible : que no es dado á las fuerzas de la intelijencia humana producir sobre la materia un libro mas escelente. Despues de estas concesiones, despues de otras muchas mas que acerca del mérito de la susodicha historia harémos, si es menester clamarémos todavia y levantarémos un grito de indignacion contra los que digan, sean franceses ó españoles, que Mariana falsificó á sabiendas la historia y atribuyó sus propias ideas, ó las de su estado, ó las de su siglo, á los personajes históricos que introduce hablando ; y esten seguros los editores que este grito no se acallará hasta que se nos citen los pasajes de que constan la falsificacion á sabiendas y la impropiedad de los razonamientos.

Defender un nombre respetable y celebrado en toda Europa contra los insultos de un rival poco generoso no es *preocupacion*, *ni añeja ni reciente*, señores editores. La verdadera preocupacion es creer que en llamando á un sabio *teólogo* y *jesuita*, se le ha condenado ya al desprecio.

El artículo á que respondemos acaba por uno de aquellos truenos, tan comunes en la literatura actual. Dícese que «la historia de Romey representa una idea grande, filosófica, humana, que andando el tiempo producirá su efecto.» ¡*Una historia que representa una idea!* ¡qué castellano, Dios mio! No parece sino que la idea es un *drama*, y la historia el *actor*. Querrá decir que de la obra se deduce una idea etc.; á que en toda la obra domina una idea etc. Pero nos quedamos sin saber qué idea es esa. Mas al fin, andando el tiempo producirá su efecto. Esperemos, pues, y entre tanto contentémonos con el sublime pensamiento que resulta del libro de Mariana, á saber : que *una nacion, cuando defiende su independencia y su culto, es invencible.*

COLECCION DE CORTES
PUBLICADA
POR LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA.
CUADERNO 28.
Córtes de Palencia de 1388.

ARTÍCULO I.

Es supérfluo hablar de la utilidad de esta publicacion, tan necesaria para conocer la historia de nuestras leyes y costumbres políticas, civiles y administrativas. Es imposible resolver, sin el auxilio de las actas de Córtes, un gran número de cuestiones, relativas á nuestra antigua constitucion ; y es de grande importancia para un pueblo libre conocer los límites que sus mayores pusieron á la autoridad pública y á la misma libertad, esto es, de qué manera dieron solucion al gran problema de la libertad y del órden, aun no bien resuelto todavia. Cuantos mas datos se reunan acerca de esta

importante materia, tantas mas luces se adquirirán para la decision. En nuestro entender deben darse gracias al sabio cuerpo que publica las actas de nuestras antiguas Córtes, por haber proporcionado á todos los hombres que gustan de instruirse, un gran número de materiales históricos, no asequibles hasta ahora sino á costa de mucho dispendio y solicitud; asi como es digna del mayor elojio la constancia con que prosigue esta empresa, á pesar de las dificultades que ofrece en la época actual la falta de recursos.

El cuaderno 28 que acaba de llegar á nuestras manos contiene los ordenamientos hechos por el rey D. Juan I de Castilla en las Córtes de Palencia de 1388. Concurrieron á ella los tres Estamentos del reino; pues aunque en el preámbulo no se enumera el clero, en una de las peticiones se habla del Obispo de Calahorra y de los *Arzobispos* de aquel, como uno de los comisionados por las Córtes para tomar cuentas á los recaudadores de la real hacienda, y de estos como jueces en caso de ocurrir dificultades en la operacion, lo cual parece indicar que el clero fue tambien convocado á dichas Córtes. Del Arzobispo de Santiago y del Obispo de Calahorra se dice espresamente que se hallaban en el Congreso.

Las peticiones procedieron solamente del cuerpo de procuradores del reino, pues se dice en el título: *Capítulos que los procuradores de las villas é lugares de los regnos de nuestro Segnor el Rey presentaron á la su merced é en su presencia, é de los procuradores, é condes, é ricos homes, etc.* Y en el preámbulo del segundo ordenamiento dice el mismo rey: *Facemos vos saber, que estando Nos en estas Córtes, que agora fesiemos aqui en Palencia.... nos fueron presentadas por los procuradores de las dichas cibdades é villas ciertas peticiones generales etc.* Apesar de esto, no dejaron de pedir los procuradores del reino algunas ventajas á favor de la grandeza, lo que no es de estrañar en una época en que las autoridades populares estaban casi todas en poder de los nobles.

Las formas, pues, de estas Córtes fueron sumamente respetuosas y monárquicas, como en todas las del siglo XIV, en el cual se reconocia al rey como única fuente de lejislacion, y se le pedian las leyes como una merced; pero no nos acordamos de haber visto las actas de otras en que los procuradores del reino conociesen mejor su mision y la desempeñasen con mas entereza.

Todos saben que el único fecho legal que reconocia en aquella época la autoridad del rey, eran los subsidios que las Córtes podian negar ó conceder. D. Juan I, que se vió un momento dueño de casi todo Portugal, deshecho su poderoso ejército en la batalla de Aljubarrota, y obligado á volver fujitivo á Castilla tuvo que sostener una guerra larga, desventajosa y sin término contra su rival el Maestre de Avis, á quien los portugueses elijieron rey. Este, arrogante con la victoria, pero temeroso siempre de los derechos de su hermana Doña Beatriz, mujer de su competidor, suscitó contra Castilla al duque de Lancaster, príncipe de la sangre real de Inglaterra, que en defensa de los derechos de su esposa, hija de D. Pedro el Cruel, tomó las armas contra la dinastía de Trastamara, reinante en Castilla y auxiliado por los portugueses penetró en Galicia. Esta guerra se hizo con poca ventaja del duque, y no fue dificil persuadirle á que transijiese por una suma de dinero y por el casamiento de su hija Doña Catalina de Lancaster con el príncipe D. Enrique, hijo y heredero de D. Juan. El matrimonio se celebró en Palencia el mismo año de 1388, y el rey habia reunido las Córtes para pedirles la cantidad que debia darse al duque.

Mas parece que antes, sin autorizacion alguna, habia exijido algunas cantidades para el mismo objeto: asi á lo menos se infiere de la respuesta de los procuradores á la peticion de subsidios. Su tenor es el siguiente: «primeramente, segnor, la çuantía de los *francos* que demandastes para pagar la deuda del duque de Alencastre, en esto vos *fasen conciencia* que si los avedes *demandado, é non son pedidos*, que sea vuestra merced de los non demandar otra vez; é si los demandastes é cobrados son é despendidos, dánvoslos é otorganvoslos en esta manera.»

El sentido natural de estas palabras es, que el rey sin haber pedido aquel dinero á las Córtes le habia sacado ó demandado por contribuciones, aunque los procuradores, en señal de respeto, usan de la frase condicional: mas no por eso dejan de *facer conciencia* al rey, esto es, de darle *un voto de censura*, como se dice ahora, y de suplicarle que no lo vuelva á hacer otra vez. Sin embargo, le conceden la suma, si

está ya *cobrada y espendida* ; pero bajo condiciones bastante severas. Su primera es, que no vuelvan á pasar por dicha suma los pueblos que ya han pagado en esta razon. Segunda, que los recaudadores y tesoreros del rey den cuentas de las cantidades recibidas por ellos desde las Córtes de Segovia, celebradas algunos años antes. Tercera, que la comision creada para tomar las cuentas se componga de seis individuos que los mismos procuradores indicaren al rey. Cuarta, que si se ofrecian dificultades ó disputas fuesen decididas por los arzobispos: parece que por esta frase se indica á los prelados de Toledo y de Santiago, muy poderosos en estos tiempos. Quinta, que la contribucion fuese percibida en la clase de moneda que los mismos procuradores designaren. Sesta, que el rey prometiese bajo su palabra no distraer á otros objetos el producto de aquella drerama, y que nombrase seis hombres buenos para que le diesen el debido destino. Séptima, que si sobrase algo de las contribuciones, se aliviase en la misma cantidad al reino de sus gravámenes, *faciéndole conciencia* de cumplirlo asi, y protestándole que en lo succesivo llamase á Córtes segun la costumbre de sus reinos. Octava, que sirviesen tambien para aliviar á los pueblos las ganancias de las casas de moneda. Novena, que se designasen sueldos á los comisionados para tomar las cuentas.

Tantas y tan severas precauciones, tomadas contra la propension natural de los gobiernos á aumentar en cuanto les sea posible los ingresos en el erario, prueban dos cosas: la primera, que nuestra antigua Constitucion, aunque altamente monárquica, pues los castellanos llamaban al rey su *Señor* natural, poseia sin embargo medios hábiles para enfrenar las demasías del poder, cortar los abusos y exijir la responsabilidad á los ajentes del gobierno. Los procuradores hablaban con respeto; pero sin ocultar nada de lo que sentian. En la monarquía mas libre de las que hoy existen en Europa se miraria como un lenguaje grosero é intolerable el de imponer condiciones al rey para darle subsidios. Pero en el sistema moderno no se hallan los monarcas en contacto inmediato con los cuerpos deliberantes como en nuestras Córtes antiguas. Esto era consecuencia necesaria de no conocerse todavia el poder *ministerial*.

La segunda consecuencia es que se habrian cometido en el siglo XIII grandes abusos sobre la imposicion, cobranza y destino de las contribuciones. El cetro de Pedro el Cruel fue de hierro para todas las clases del Estado. Cayendo en manos de Enrique, su hermano y asesino, pero mas hábil que él, no ofendió á la nobleza que habia quitado la corona á Pedro; pero veja las clases inferiores del pueblo, tanto por los privilejios onerosos que concedió el nuevo rey á sus amigos, como por los impuestos que eran necesarios para pagar las sumas debidas á sus aliados y sostener la guerra contra Portugal. La nacion lo toleraba todo acostumbrada al despotismo del reinado anterior. Juan I, hijo y succesor de Enrique, príncipe bueno y generalmente amado, pero poco instruido en el arte de gobernar, permitió abusos y demasías con tal que le diesen dinero para levantar el grande ejército que llevó al degolladero de Aljubarrota. En las Córtes de Palencia de 1388 se restableció el órden y se censuraron y corrijieron las vejaciones de los reinados anteriores.

ARTÍCULO II.

Los procuradores de estas Córtes dieron pruebas de patriotismo y de valor cívico, censurando el cobro de subsidios no pedidos, exijiendo la aplicacion esclusiva de un impuesto estraordinario al objeto de su destino, provocando el exámen de las cuentas atrasadas y protestando contra la omision de la corona en convocar las Córtes.

Las demas peticiones de aquel Congreso no hacen mucho honor ni á sus sentimientos de justicia ni á sus conocimientos administrativos; bien que en lo segundo fue mas disculpable que en lo primero. La economía era una ciencia desconocida en aquel siglo: la justicia es un sentimiento de todas las épocas y naciones.

Una de las peticiones es que se mande reducir al principal el pago de las deudas contraidas por los cristianos que habian tomado dinero á *logro* de los judíos. Fúnda-

se la peticion en que los deudores, tanto por los daños sufridos, como por los tributos que tenian que pagar, hallándose en grande necesidad de dinero, recibian la ley de sus acreedores, y se veian obligados á otorgar *cartas de debdo* ó pagarés, por el dos tanto ó tres tanto que el principal.

Obsérvese que esta peticion solo se hace contra los acreedores judíos, y no contra los acreedores cristianos, de cuya clase deberia entónces haber muchos en las ciudades ricas y mercantiles de los reinos de Castilla. No puede menos de confesarse que los judíos, muy propensos á los contratos usurarios, aumentarian en gran cantidad la usura de los préstamos por la dificultad de la cobranza. Esta misma peticion prueba cuán espuestos estaban sus capitales y sus beneficios lícitos en manos de los cristianos.

La respuesta del rey, aunque no tan injusta como la peticion, es tambien contraria á los principios de equidad, y prueba que entónces se miraba como *usura* toda ganancia producida por el alquiler ó arrendamiento del dinero. Dice en su respuesta á las Córtes que siempre que fuese probado, como se acostumbra probar legalmente entre cristianos y judíos, que el contrato fue *usurario*, que se pague solo el principal y no las *usuras* (aqui por *usura* se entiende cualquier *interés* del dinero aunque no sea exorbitante); que si se probase que el contrato fue de verdadera deuda sin usura, que se pague toda la cantidad contenida en la carta de deuda, y que si no se pudiese probar ni lo uno ni lo otro, se paguen solo las dos terceras partes de lo que diga la carta, pero con la obligacion de pagar dentro de cierto término; pasado el cual, no gozarán los deudores *de esta merced que les nos facemos* á costa de los acreedores. El rey la limita á las deudas contraidas en el año de 1388 hasta el dia de la fecha y en el anterior, guiándose en esto por un instinto ciego de justicia. Los deudores antiguos y morosos, retardando la paga por mucho tiempo, habrian causado á los acreedores incomodidades que era justo que satisficiesen, y despues de concedido el privilejio (porque no se le puede dar otro nombre) no debian gozar de él los que contrajesen nuevas deudas.

Es indudable que tanto en la peticion como en la respuesta influian el odio y la aversion general contra los judíos, únicos acreedores cuyos títulos de deuda se invalidaban en parte. Pero se nota mucho mas el espíritu de fanatismo en los que pidieron, que en el que concedió con tales restricciones y formalidades que dan á entender haber concedido á disgusto suyo y violado la justicia por no luchar de frente contra la intolerancia. Sirva este ejemplo de advertencia á los que quieren acusar á los gobiernos de haber inoculado á los pueblos el odio fanático contra los de diversa relijion.

Mas justas son las mismas Córtes pidiendo que los jueces del rey no pudiesen citar á sus tribunales á los vecinos de otros pueblos sin ser antes demandados ante su propio juez; que no se observen los privilejios concedidos por el rey y por su padre D. Enrique á algunas personas para que no pagasen pechos, y que se confirmase la rebaja concedida por el rey á los vasallos de la corona de cuatro doblas en el servicio de aquel año. El rey respondió evasivamente á la primera de estas peticiones diciendo que lo consultaria con su consejo. En aquella época queria la corona avocar á la córte casi todos los negocios contenciosos del reino para dar mas esplendor y autoridad al consejo de Castilla, que tardó poco en nacer. El privilejio de que se quejaban en la segunda peticion, fue reducido á la contribucion de las monedas, y la rebaja de que habla la tercera fue confirmada.

Se reconocen las preocupaciones económicas de aquel siglo en la peticion que se hizo al rey para que no concediese las cartas y alvaláes, en virtud de las cuales estraian del reino los agraciados con ellas oro, plata, *cabalgaduras é ganados* (en lo cual tenian razon por ser un privilejio abusivo), y para que nombrase alcaldes y guardas de sacas.

Quejáronse tambien los procuradores de que en «los regnos era gran fallecimiento de oro é de plata por los beneficios é dignidades que las personas estranjeras han en las eglesias de nuestros regnos, de lo cual viene á Nos grant deservicio; é otrosí que las eglesias no sont servidas segun deven, é los estudiantes nuestros naturales non podian ser proveidos de los beneficios que vacan por razon de las gracias

que nuestro sennor el Papa fase á los cardenales é á los otros estranjeros, por lo cual nos pedien por merced que quisiésemos tener en esto tales maneras como tienen los Reys de Francia é de Aragon é de Navarra que non consienten que otros sean beneficiados en sus regnos salvos los sus naturales.»

Esta queja prueba hasta qué punto se estendia entónces la autoridad de la córte de Roma para el nombramiento de beneficios en el reino de Castilla, sumamente restrinjida despues por los concordatos. La queja era tanto mas justa, cuanto ya estaban en honor los estudios eclesiásticos en España, y podia haber hombres aptos para desempeñar el ministerio sacerdotal, como muy oportunamente advierten los procuradores; cuando en los tiempos anteriores á la fundacion de la universidad de Salamanca el clero castellano era muy ignorante, y ofrecia á la córte de Roma un pretesto el mas especioso para apoderarse de los nombramientos y agraciar con los beneficios de Castilla á los estranjeros.

El rey D. Juan I respondió á esta peticion «que nos plasse ver sobre esto é ordenar é tener todas las mejores maneras que Nos *podiéremos*, porque los nuestros naturales ayan las dinidades é beneficios de nuestros regnos, é non otros estrannos algunos.»

Los reyes de Castilla hubieran de muy buena gana abolido la costumbre introducida de los nombramientos á dignidades y beneficios hechos en Roma. El abuso de nombrar casi siempre á estranjeros, y la decadencia del poder temporal del trono pontificio causada por los desórdenes del cisma de Occidente, proporcionaban ocasion favorable para adquirir en esta y otras materias una justa y debida independencia que al fin se consiguió; pero entónces de todos los estados que componian la Península española solo el reino de Castilla tenia los moros por fronterizos y peleaba con ellos; y como en esta guerra que se miraba como santa, y con motivo de ella, ó tomándola por pretesto pedian bulas á Roma para recibir subsidios de los eclesiásticos, no se atrevian á disgustar aquella córte, de la cual mas tarde ó mas temprano habian de tener necesidad. Este temor dictó la respuesta del rey á la peticion de las Córtes: respuesta que nos pareceria evasiva á no ser tan conforme lo que en ella se prometia á los intereses de la nacion y de la corona, y si no viésemos que desde aquella época empezaron á emanciparse nuestros reyes de la sujecion á Roma en materia de nombramientos á beneficios eclesiásticos.

CUADERNO 29.

CORTES DE TORO DE 1369.

El ordenamiento publicado en estas Córtes tiene la particularidad de que una parte de él consta, como en otros Congresos, de peticiones de los procuradores y de respuestas del rey, y otra de decretos y leyes del monarca dados por sí y ante sí, sin otra reserva que la de haberse querellado las Córtes de *que non se cumplia la justicia como debia*, y que los precios, trabajos y jornales estaban muy caros. Merecen examinarse con detencion entrambas partes, porque dan mucha luz acerca de las costumbres y lejislacion de aquella época. No se debe olvidar que entónces se estaba reponiendo Castilla de la horrenda guerra civil entre D. Pedro el Cruel y su hermano D. Enrique de Trastamara. Este fratricida subió al trono, y con su firmeza y cordura calmó los ánimos, restituyó la paz al estado, y al reino la superioridad que antes tenia sobre las demas potencias de España.

Pero aun no se habia restablecido el desórden interior orijinado del gobierno tiránico y desconcertado de D. Pedro, y de la anarquía que produjo la guerra. Buen

testigo son de ello las continuas y repetidas reclamaciones de las Córtes contra la mala administracion de justicia, y la repeticion de las mismas leyes dadas con frecuencia, mas no bien obedecidas, por el mismo Enrique II.

En las Córtes de Toro de 1369 concurrieron, segun se dice en el preámbulo, la reina doña Juana, el príncipe heredero D. Juan, D. Tello y D. Sancho, hermanos del rey, y bastardos como él de D. Alonso el XI, el arzobispo de Toledo, al cual se da el título de *Primado de las Hispanias*, otros prelados, ricos-hombres é hijosdalgo, y los procuradores de *algunas* de las ciudades, villas y lugares; lo que indica que no se convocó á todos los procuradores de todas las ciudades de voto en Córtes: nueva prueba de que los Congresos solo se componian, y esto á arbitrio del rey, de los que él convocaba.

La primer ley ó reglamento que se publicó en estas Córtes fue la del arreglo de justicia de la casa real, y su severidad manifiesta la grandeza de los crímenes que se cometian. Se impone la pena de muerte al que matare ó hiriere en la córte ó en su jurisdiccion, igualmente que al que hurtare, robare ó violare. Los que sacaren espada ó cuchillo para pelear tendrán pena de mano cortada.

Lo absurdo de estas penas aplicadas á delitos tan diferentes en gravedad y sin especificar los grados de malignidad que pudiera haber en el delincuente, prueba con evidencia que se castigaba con ellas, no tanto el crímen, como la osadía de cometerlo á la vista del rey. Queríase infundir un gran respeto á la primera majistratura del estado, fuente de toda justicia, y no sabia hacerse sino agravando injustamente las penas. Acaso no habia entónces otro medio moral de obrar con violencia sobre ánimos acostumbrados á las atrocidades pasadas; pero la humanidad repugna que se refrenen los delitos con atrocidades nuevas.

Basta para conocer la perversidad de costumbres en aquella época saber que habia caballeros y hombres poderosos, los cuales cometian robos y violencias, y se retiraban para sustraerse á la justicia y gozar tranquilamente el fruto de sus maldades á los castillos y fortalezas, ya del rey, ya de los señores; y que era tanto el terror de los majistrados que fue necesario en este reglamento imponer penas á los alcaldes que no hiciesen pesquisas de estos crímenes ni persiguiesen á los malhechores. Y no solo en estas Córtes de Toro se tomaron disposiciones contra estas violencias; fueron delatadas en otros muchos Congresos de aquel siglo, y promulgadas leyes contra esta clase de crímenes. La repeticion de la ley prueba siempre su ineficacia y la continuacion de los actos criminales que reprime. Renuévase tambien en este reglamento la disposicion de que los alcaldes del tribunal del rey pertenezcan á las diferentes provincias del reino, y que los de cada una entiendan en los pleitos y causas que provengan de ella.

Parece que se habia introducido la costumbre de que los alguaciles del rey cobrasen diezmo de los embargos, testamentos y asientos; pues se prohibe espresamente en este reglamento. Tambien se prohibe á los mismos alguaciles prender ni tomar prenda á los que trajesen á la córte cosas que vender, á no ser en virtud de sentencia del alcalde. Este fue un privilejio concedido al mercado del pueblo donde estaba el rey, y en favor de los que asistian cerca de su persona.

Uno de los artículos mas importantes es prohibir que se sellasen con el sello de la *puridad* (esto es, por la via reservada) las cartas de perdon, justicias, mercedes ni foreras, sino con el sello mayor ó del reino. Las que llevasen el primer sello se declaran por nulas, y al que las sellase se le priva del empleo. El sello de la puridad con los abusos que se hacian de él convertia al gobierno monárquico en despótico. Parece que era costumbre firmar el rey y la reina las cartas de justicia ó foreras; pues Enrique II manda: «los alvaláes de justicia ó foreras que Nos é la Reina libráremos, que sean obedecidas é non cumplidas (frase que gustaba mucho á este monarca y que repitió en varias de sus leyes) mas que vayan al nuestro chanceller é á los nuestros oydores, é que les den sobre ello aquellas cartas que entendieren que son derechas.»

Pero lo que nos parece mas estraordinario es que la reina por sí sola podia dar alvaláes de mercedes y de perdones; pues hablando de esta especie de cartas, mandando que refrende las unas el tesorero y las otras el canciller, usa de estas espresio-

nes disyuntivas: *Otrosí, las alvaláes de mercedes que Nos ó la Reina diéremos etc.*; y despues: *Otrosí, las alvaláes de perdon que Nos diéremos ó la Reina etc.*

Parece, pues, que la reina Doña Juana, mujer de Enrique II espedia cartas de mercedes y de perdon. ¿Fue esto peculiar á la citada reina por el amor que constantemente le profesó su marido, aunque no fue muy distinguido por su fidelidad conyugal, ó bien hubo otras reinas que tuvieron igual autoridad? D. Enrique habla de ello como de una cosa usada en su siglo. Y si fue uso, ¿cuánto tiempo duró esta costumbre? No sabemos. Sea como fuere, vemos el ejemplo de la mujer de un rey que ejerce las dos atribuciones mas bellas de la corona; el derecho de hacer mercedes y el de usar de clemencia. Es verdad que no podria hacerlo sino con beneplácito del marido; mas no consta en ningun documento este beneplácito.

Concluido el reglamento sobre la justicia, sigue otro cuyo objeto es nada menos que poner precio á todos los géneros que se vendian y compraban en España. Es una verdadera tarifa de posturas muy útil para hacer conocer la supina ignorancia del siglo XIV en la ciencia económica y administrativa, y tambien para adquirir noticias estadísticas y eruditas sobre los principales artículos del consumo del reino y sobre sus precios. Establece posturas para los cereales y el vino asi en la córte como en las provincias, haciendo escepciones en algunos puntos, sin duda por la mayor facilidad ó dificultad del transporte.

Pasa despues á poner precio á las telas para vestidos: notamos con admiracion que todas eran importadas del estranjero, la mayor parte de ellas de Flandes, muchas de Francia, algunas de Inglaterra. Como seria absurdo decir que entónces no existian fábricas de paños y lienzos en España, podemos inferir que solo se puso precio á las telas de que usaban los cortesanos, ó que se reservaron los géneros del pais para la desatinada resolucion de que hablarémos despues. Pero siempre és cierto que la córte se vestia de telas estranjeras y traidas con un sobrecargo considerable por el precio del transporte de los puertos de Flandes.

A los regatones conocidos ya por este nombre en aquella época y perseguidos se les prodigaban con toda liberalidad los veinte y los cincuenta azotes por las infracciones á la tarifa.

Establécese despues la del jornal de los braceros, la de los precios de los zapatos y de los cueros, la del trabajo de los *alfayates* ó sastres, herreros, armeros, silleros, pellejeros, plateros, tejeros, precio de los bueyes, etc. Cuando se acabó la paciencia al redactor de la ley y vió el cúmulo inmenso de cosas que aun faltaban por valuar, se le ocurrió el mayor dislate legislativo que pudiera caber en una imajinacion delirante, y fue dar poder y facultad á los comisarios que nombrase el rey para designar el valor que debian tener legalmente los objetos venales que no se enunciasen en el reglamento. Fácil es de ver que no habria entónces en España un oficio mas lucrativo ni mas solicitado que semejantes comisiones. ¡Y estas leyes se hacian á solicitud y con aprobacion, ó á lo menos con el consentimiento de las Córtes! ¡Y á su vista se vulneraban legalmente los derechos mas sagrados de la propiedad del trabajo, tan sagrada por lo menos como la que mas!

¿Qué decimos: los derechos de la propiedad y del trabajo? La seguridad personal y la libertad de industria fueron violadas para sostener tan desatinado reglamento. Convencido el lejislador de que sus artículos, chocando con numerosos intereses individuales, sustraerian á muchos del ejércicio de sus profesiones, mandó por un *otrosí* que los que «ovieron é usaron fasta aqui de los oficios é mesteres sobredichos ó de otros cualesquier que usen de ellos: é si por ventura no lo quisieren facer, que los nuestros oficiales los apremien por pena arbitraria.» Todo corre parejas en el reglamento: la ignorancia económica, la violacion de toda justicia, la destruccion de toda libertad. Tan cierto es que los pueblos ignorantes jamas se aprovecharán ni harán buen uso de las garantías políticas por estensas que sean. Porque solo de ignorancia acusamos á nuestro legislador. Seria una calumnia atribuir malas intenciones á aquel rey ni á aquellas Córtes.

Felizmente el reglamento no debia durar mas que un año: creemos que se puso en práctica, porque han quedado tristes vestijios de él en las posturas de nuestros mercados que han llegado hasta nuestros dias sin mas utilidad que la de dar de co-

mer á los rejidores hambrientos y desmoralizados á costa de vendedores y compradores.

Las peticiones de las Córtes que estan al fin del ordenamiento, son mas juiciosas. En cuanto á las deudas de los judíos contra los cristianos se pidió próroga á favor de los deudores y el rey la concedió. Otra de las peticiones demuestra un medio de que entónces se usaba para sustraerse al servicio de los gravámenes públicos, y era tomar el título de *monedero* del rey. D. Enrique mandó hacer pesquisa de los monederos supuestos, esto es, que no trabajaban ó trabajaban muy poco en sus casas de moneda.

La mejor de estas peticiones es «que los pesos é las medidas de todos los nuestros regnos fuesen todos unos.» El rey mandó que se restableciese el reglamento de Alonso el Onceno sobre esta materia. Se ve, pues, que nuestros antepasados fijaron su atencion en esta parte importante de la economía pública; pero las costumbres y la esperanza del fraude pudieron mas que las leyes, y todavía es deseada la reforma.

CUADERNO 30.

ARTÍCULO I.

Este cuaderno contiene dos documentos interesantes. El primero es el ordenamiento de prelados hecho en las Córtes de Toro de 1371, y las Córtes de Burgos celebradas en Burgos dos años despues. Entrambos documentos pertenecen al reinado de Enrique II.

El *ordenamiento de prelados* se llama asi porque se compone de las peticiones de los Obispos y monasterios, respondidas y otorgadas por el rey. La introduccion es como sigue: « Sepan cuantos este cuaderno vieren como Nos D. Enrique, por la gracia de Dios, Rey de Castilla, de Leon, etc., por razon que en las Córtes que Nos fesimos en Toro, los arzobispos é obispos é procuradores de las iglesias é monasterios de nuestros regnos nos fesieron sus petisiones, á las cuales Nos respondimos de esta manera.»

El tenor de esta frase da oríjen á una cuestion de historia constitucional. ¿Asistieron á estas Córtes los ricos hombres y los procuradores de las ciudades ó no? Si asistieron, es evidente que no tomaron parte en la discusion; pues solo se mencionan las peticiones de los prelados y las respuestas del monarca. Si no asistieron, es prueba de que el rey componia á su placer el Congreso de todos tres brazos, de dos ó de uno solo. Es fuera de toda duda qne á estas Córtes de Toro asistieron *procuradores de las iglesias y de los monasterios*, cosa inusitada en los Congresos ordinarios.

En cuanto al hecho de la asistencia podia sostenerse que la frase *en las Córtes que nos fesimos en Toro* indica un Congreso plenario con asistencia de los tres estamentos. Mas razon nos parece qne tendria el que dedujese de la introduccion que solo asistieron los eclesiásticos por la costumbre observada en los preámbulos de enumerar todas las clases que concurrian á las Córtes. Pero si concurrieron los otros dos brazos, su presencia fue completamente inútil para este ordenamiento, y esta ley se hizo como si no existiesen.

A cada nuevo cuaderno de Córtes que da á luz la Academia de la Historia, se fortifican mas y mas los siguientes hechos de nuestra historia política: primero, que la monarquía de Leon y Castilla fue en sus principios rigorosamente aristocrática hasta el siglo XI por lo menos: segundo, que desde el siglo XIII lo mas tarde gozaba el rey de la potestad lejislativa en toda su plenitud: tercero, que la libertad consistia en pedir leyes que los monarcas daban á trueque de subsidios: cuarto, que jamas hubo ley formal acerca de las personas ó clases de que habia de componerse el Congreso. La costumbre era que el rey convocase arbitrariamente. Es verdad que

las circunstancias le obligaban á convocar los que si no eran llamados podrian hacerle oposicion en las cuestiones de subsidios.

No trata el ordenamiento que analizamos de ninguna de estas cuestiones, y esto nos persuade mas de que solo asistieron eclesiásticos á estas Córtes de Toro de 1371. Esta ley es relativa á las franquicias, libertades y fueros de las iglesias que solian violar los hombres poderosos en aquel tiempo. Iguales quejas é iguales ordenamientos hemos visto en otros cuadernos desde el reinado de Alonso XI; lo que prueba que los ricos hombres de Castilla no empezaron á afectar las costumbres tiránicas del feudalismo sino desde la sublevacion de Sancho el Bravo contra su padre. Para tenerlos á su devocion les concedió una prepotencia que costó mucho trabajo reprimir á Alonso XI. Aumentada despues con la guerra civil entre D. Pedro el Cruel y su hermano Enrique II, se renovaron los mismos desafueros y las mismas leyes represivas hasta el reinado de Isabel la Católica, que abriendo á la nobleza de Castilla un nuevo sendero de gloria, tuvo el arte de someterlo al yugo de las leyes y de impedir que buscase medios de adquirir poder en las turbulencias y calamidades públicas.

La primer queja que dieron los prelados fue por la usurpacion de la jurisdiccion eclesiástica que hacian no solo los señores, sino tambien los oidores de las audiencias reales, avocando á sus respectivos tribunales pleitos y cuestiones que pertenecian á la jurisdiccion espiritual y *temporal* de los obispos, y tambien citando á los clérigos ante dichos tribunales y separándolos de sus jueces propios. El rey mandó que el derecho de la iglesia sea guardado; pero «les rogamos, añade, quel nuestro derecho é la nuestra jurisdiccion la quieran ellos guardar.» No pone esta cortapisa con respecto á las jurisdicciones señoriales.

La queja y la respuesta del rey manifiestan no solo el respeto con que se trataba entónces á los obispos (*les rogamos*, dice el lejislador), sino que eran frecuentes las usurpaciones recíprocas de jurisdiccion entre las autoridades civil y eclesiástica. Este conflicto, que en el dia nos parecerá estravagante despues de los concordatos celebrados entre los gobiernos y la córte de Roma para deslindar una y otra jurisdiccion, y de los progresos que ha hecho la ciencia del derecho, debia ser muy comun en el siglo XIV, en el cual comenzó la reaccion contra el poder político del clero, tan grande en los siglos de la edad media. Pero la ignorancia subsistia aun, y el ataque y la defensa hubieron de traspasar con frecuencia sus justos límites, como sucede en todas las reyertas de jurisdiccion.

Quéjanse tambien los prelados de que los señores impedian que se ejecutasen las sentencias de los tribunales eclesiásticos, tomaban y embargaban las tierras y rentas de las iglesias y monasterios, y echaban tributos á los clérigos contra derecho, y para que los pagasen los prendian, insultaban y aun atormentaban. El rey mandó cesar tales injusticias.

Los clérigos por privilejios antiguos estaban libres del servicio de aposentamiento, escepto en los casos de viaje del rey, reina ó infante. El rey mandó guardarles este privilejio frecuentemente vulnerado. En cuanto á la queja de que los merinos entraban en los lugares de señorío eclesiástico, y de que los concejos ejercian la jurisdiccion civil en dichos lugares contra los privilejios del clero, el rey mandó que presentasen dichos privilejios, y que las audiencias diesen órdenes conforme al tenor de ellos.

Otra peticion manifiesta las costumbres del tiempo. Los hombres poderosos solian ir á las iglesias y monasterios con grande acompañamiento, y comer y beber lo que hallaban y robar hasta los ornamentos.

En la respuesta á la peticion undécima está reconocido el principio de la proporcionalidad en el reparto de las contribuciones. Pero estrañamos encontrar esta peticion entre las del clero, porque estando entónces exentos de pechos, mas bien convenia á los pueblos y ayuntamientos quejarse de la desigualdad.

La última peticion contiene una noticia muy curiosa, cual es la del arriendo de la pena pecuniaria debida por permanecer escomulgado. Por una ley de Alonso XI incurria en ella aquel sobre quien habia caido sentencia de escomunion, si en el término de treinta dias no daba satisfaccion para que se levantase la censura. La multa

se aumentaba á proporcion del tiempo que duraba el estado de escomunion. Los prelados dicen «que algunos arriendan las dichas penas, é confechan así los descomulgados por poco precio, é les quitan las dichas penas por ruego de algunos omes, é los alcalles ó justicias que han á faser esecusion de las dichas penas, son remisos.» Hé aqui una institucion moral convertida en especulacion rentística. Es verdad que el orijen del abuso se derivaba del derecho público de la edad media, segun el cual *quien no pertenecia á la iglesia, estaba fuera de la ley civil.*

ARTÍCULO II.

En las Córtes de Búrgos de 1373, celebradas bajo el rey Enrique II, que forman el otro documento del cuaderno 30, se llama al Congreso en el preámbulo *ayuntamiento.* «Los procuradores, continúa, de las ciudades é villas é lugares de nuestros regnos que se ayuntaron connusco en el dicho ayuntamiento nos fesieron sus peticiones.» Parece, pues, que solo asistió á estas Córtes el estamento popular.

En la primera peticion se incluye la promesa general de guardar fueros y privilejios que no tuvo dificultad en hacer el rey; mas no accedió á la consecuencia que de ella deducian los procuradores: «é otrosi, que no pagasen emprestitos nin en otros pechos algunos los fijosdalgo, é caballeros, é escuderos, é duennas é doncellas de los nuestros regnos, porque non fuesen quebrantados los sus privillejos en el nuestro tiempo.» Enrique II habia establecido para subvenir á las necesidades del erario un *empréstito forzoso*, y mandado que todos lo pagasen sin escepcion de privilejio ó fuero.

La jurisprudencia de los procuradores á Córtes era muy natural y de buena lójica; porque si los privilejios estaban exentos de los gravámenes públicos, siéndolo el empréstito, no estaban obligados á pagarlo. Los principios del gobierno eran otros, y así el monarca respondió: «é á lo que dicen que los fijosdalgo, é caballeros, é escuderos, é duennas é doncellas que les fuesen guardados sus privillejos que non emprestasen, á esto respondemos que el *empréstito non es pecho*, ca todo ome es tenudo de emprestar, é demas que ge lo han de pagar, é por esto non se quebrantan sus privillejos.»

Se ve, pues, primero, que los empréstitos forzosos, tan célebres en los últimos dias del Directorio de la república francesa, son mas antiguos de lo que algunos creen: segundo, que diciendo que no *es pecho* el empréstito, creyó el rey con esta mutacion de nombre tener derecho para restrinjir el de los privilejiados: tercero, que creia á todos sus súbditos obligados á pagar el empréstito: cuarto, que la consideracion del reembolso le parecia suficiente prueba de que, pidiendo prestado por fuerza, no infrinjia ningun privilejio.

Todo esto era absurdo en justicia y en administracion. Pudo ser engañada la sencillez de aquellos tiempos con la variacion de nombre y con la promesa de pagar para que se persuadiesen á que el empréstito no era una contribucion, y á que podia el rey pedirla cuando quisiese y de quien quisiese sin autorizacion de las Córtes. Pero los progresos de la ciencia económica y la esperiencia han hecho ver que todo empréstito ya forzoso, ya voluntario, es un verdadero gravámen para el pueblo. Así es que los gobiernos parlamentarios de nuestros dias no reconocen en el trono la prerogativa de hacer empréstitos sin anuencia y autorizacion del poder lejislativo.

¿Y de dónde se deduce la máxima de que *todo ome es tenudo de emprestar!* El rey, segun parece, queria establecer como principio que, si bien no estaban obligados los pueblos á pagar pechos y tributos sino cuando los votaban las Córtes, esta restriccion no debia entenderse con los empréstitos. Este era un modo indirecto de hacer dueño al gobierno del haber de los ciudadanos y de barrenar la única garantía de libertad que existia entónces.

La promesa de pagar, que podia muy bien ser ilusoria, es la máscara con que se cubre aquella violencia. Pero aunque fuesen reembolsados los acreedores, ¿en qué principio de justicia cabe privarlos del uso de los capitales prestados y del

beneficio que con ellos podrian adquirir hasta la época del reembolso? Obsérvese que nada se habla del interés del empréstito, y es muy verosímil que no se le asignó: primero, porque en aquellos tiempos se hubiera tenido por usura: segundo, porque á haberlo asignado no desaprovecharia el rey esta razon plausible para disculpar su conducta cuando echó mano de otras visiblemente desatinadas.

La verdad es que Enrique II se hallaba escasísimo de dinero despues de la cruel guerra civil que puso en su frente la corona, despues de las mercedes onerosas al pueblo y al estado que hubo de hacer á los nobles que habian seguido su causa, despues, en fin, de las cuantiosas sumas que pagó al cuerpo auxiliar francés que mandaba el célebre Dugueselin. Ademas de las necesidades corrientes del erario se vió en la necesidad de emprender una guerra dispendiosa, aunque feliz, contra Portugal. No podian aumentarse los tributos á los pueblos abrumados de las cargas ordinarias y enflaquecidos por la guerra. Recurrió, pues, al empréstito como un medio de salir del apuro. Sus razones eran malas; pero la necesidad del dinero era urjente y reconocida. Por eso se sufrió no solo el gravámen, sino tambien la pésima jurisprudencia con que se quiso justificar.

La peticion XIII y su respuesta prueban la situacion triste de la corona en aquella época. Los procuradores se quejan de haberse enajenado del señorío del rey muchos lugares, villas y ciudades, y pasado al dominio de los ricos hombres, caballeros, escuderos y ricas fembras, y piden que vuelvan á la corona, ó lo que era lo mismo en aquellos tiempos en toda Europa, al imperio de la ley y del derecho comun. El rey les responde: «fasta aqui non podimos escusar de faser merced á los que nos servieron (en la guerra civil contra su hermano D. Pedro). Promete para lo sucesivo observar el principio tutelar de la conservacion de los bienes de la corona.

En otras peticiones se conoce el abuso que hacian de su poder los ricos hombres y demas privilejiados; echaban tributos arbitrariamente en las aldeas y arrabales de los pueblos realengos; pretendian que se estendiesen las franquicias y privilejios que gozaban á sus paniaguados (comensales); exijian el derecho de yantar y otros tributos de los vecinos de algunos pueblos realengos so color de que eran vasallos suyos, aunque domiciliados en sitios sometidos á la jurisdiccion real; impedian en estos sitios el ejercicio de la justicia del rey, y procuraban introducir su dominio particular; en fin, se apoderaban de parte del territorio de las poblaciones pertenecientes al rey, fundaban en ellas fortalezas y exijian tributos, señaladamente de portazgos. El rey respondió lo mas favorablemente que podia á estas peticiones, y se conoce en las respuestas el temor que tenia, cuando aun no estaba bien consolidada su autoridad, de chocar de frente con las pretensiones y demasías de los ricos hombres.

La peticion IV se repitió en otras Córtes del mismo siglo y del anterior; porque los reyes solian enviar cartas y órdenes para que las mujeres se casasen con los hombres designados en dichas cartas. D. Enrique dijo en la respuesta que, segun era notorio á todos, jamas habia dado en esta materia cartas de órden, sino solo de recomendacion. En Inglaterra en los mismos tiempos era el rey árbitro de las herederas nobles y ricas, huérfanas de padre, en cuanto á los enlaces. Era imposible que en aquella época de predominio feudal dejase de tener la corona alguna intervencion en esta clase de contratos, que podia aumentar el poder y riquezas de los vasallos que se manifestaban hostiles al rey, ó de los que eran sus servidores. En el dia la ley ó la costumbre de España es que los grandes casen en virtud de permiso real.

Concluirémos nuestras observaciones con la particion relativa al voto de Santiago. Los procuradores dicen «que en todos los tiempos pasados nunca le pagaron en algun lugar de nuestros regnos, salva en algunos lugares del regno de Leon que pagaban cada pechero que labrase con bues, seis celemines de pan ó non otra cosa.... é que nos pedian por mercet que pues en algunos de los tiempos pasados non se demandara, nin cojiera, nin pagara el *dicho trebuto, que agora demandaban nuevamente el dicho procurador del arzobispo de Santiago, é dean é cabillo*, que lo non oviesen.... que Dios non queria que ninguno diese limosna contra su voluntad.»

Estas palabras son terminantes, y si les hemos de dar entero crédito, deberá fijarse en el siglo XIV la introduccion y generalizacion del voto de Santiago bajo la forma que

siguió despues. El rey respondió á esta peticion «que pues el pleito estaba pendiente en la audiencia real, que lo librent segun que fallaren por derecho.» En efecto los procuradores de Avila se habian provisto ante dicho tribunal contra las pretensiones de la iglesia y arzobispo de Santiago. Esta peticion es un nuevo dato que debe anadirse á tantos como se han reunido para resolver la célebre cuestion histórica del voto de Santiago.

CUADERNO 31.

ARTÌCULO I.

Los documentos que contiene este cuaderno son *el ordenamiento de Chancillería*, hecho en las Córtes de Búrgos de 1374, y otro hecho en las Córtes de Búrgos de 1376 acerca de las deudas de los judíos. Ambos pertenecen al reinado de Enrique II.

El preámbulo del primero tiene la singularidad de no citar las Córtes, ni enumerar los que asistieron á ellas, ni seguir en la redaccion de las leyes la forma ordinaria de peticiones y respuestas; de modo que á no decirse en el encabezamiento que esta ley de chancillería fue hecha en las Córtes de Búrgos, se tendria mas bien por un decreto real, que por un reglameuto hecho en Córtes.

El rey dice en el preámbulo: «sepades que por razon que no fue dicho que algunos de los nuestros oficiales de la nuestra corte, é de las dichas cibdades é villas é lugares de los nuestros regnos, que usaban de sus oficios como non debien.... de lo cual se quejaron de ello algunos nuestros vasallos é otras personas, es la nuestra mercet etc.» De modo que no se hace mencion de quejas ni de peticiones de los procuradores de Córtes, como en otros ordenamientos. Solo se enuncia el abuso, sin nombrar ni calificar á los denunciadores. Despues del preámbulo comienzan las leyes.

Este ordenamiento es muy á propósito para dar á conocer las costumbres diplomaticas de aquella época, y los medios de obviar los abusos que se habian introducido por el desórden de los tiempos anteriores. Los oficiales de chancillería, notarios y escribanos habian aumentado las tarifas de las cartas y alvaláes sobre lo que se pagaba por su expedicion en tiempo de Alonso el Onceno, que dió tambien reglas en esta materia, y á cuyas resoluciones procuró D. Enrique arreglar las suyas.

Consta de este ordenamiento, que existió en Castilla la dignidad de Canciller, ó *guardasellos*; pero nunca tuvo ni el prestijio ní la celebridad que en Francia, Inglaterra y Alemania, donde fueron siempre, y aun lo son en el dia, grandes dignatarios de la corona. Consta tambien de la ley tercera que estaban arrendados los derechos de chancillería; pues se manda que solo el arrendador *lleve cartas selladas*, excepto en el caso de deber alguna cantidad al Canciller ó á sus oficiales; en cuyo caso podrán estos sacar cartas cuyos derechos asciendan á la cantidad de la deuda, *é non mas*.

Despues de algunas disposiciones muy minuciosas acerca del lugar donde habia de sellarse y el sitio donde debia colocarse el portero de la cancillería, pasa el lejislador á señalar la tarifa de los derechos de sello, correspondientes á cada especie de alvaláes: con cuyo motivo enumera estas diferentes especies; lo que hace este documento muy curioso para los que quieran estudiar la antigua forma de nuestra administracion. Entre estas clases de cartas se refieren las de *sueldo* concedido por el rey, los alvaláes de tierras de caballeros, de merced otorgada ó de *quitacion* (esto es, de darse el rey por pagado de un servicio ú obligacion cumplida) de los privilejios y concesiones de villa, aldea ó lugar á alguna persona (á estos alvaláes se exime de pagar derechos): de sobrecartas, que segun creemos, eran las órdenes de reposicion de alguna providencia anterior reconocida despues por injusta; de tenerlas concedidas por el rey; de rentas

reales, de perdon, de moneda, esto es, de servicio pecuniario pagado. Señala despues los derechos que han de devengar los alguaciles y ballesteros del rey, de las cantidades que entregaren, ya de las rentas reales cobradas, ya á los acreedores mandados pagar por sentencia judicial.

La ley vijésima de este ordenamiento prueba que desde el tiempo de Alonso el Onceno por lo menos, rejia ya el derecho pagado por el carcelaje á los carceleros: exaccion que nos parece injustísima.

La cárcel se ha establecido para que la sociedad estuviese segura de que el presunto reo no se libraría de la pena que la ley ha señalado á su delito, si efectivamente es declarado culpable por la sentencia del tribunal. Pero hasta la sentencia no es delincuente, ni acreedor á ningun castigo. Sufre, es cierto, la pérdida de su libertad; mas no como una pena, sino como una precaucion. Todo lo que agrave este sufrimiento, ya por sí bastante grave, es un acto de injusticia.

Supongamos que el preso resultase inocente en la discusion judicial, y que la sentencia lo declarase así, ¿quién podrá resarcirle el carcelaje, las esposas, los grillos, los cepos, la mansion en calabozos húmedos y fétidos y tantos otros medios que se han inventado para atormentar al que la ley aun no ha declarado digno de pena? Consta de una comedia de Cañizares (*El falso Nuncio de Portugal*) que en su tiempo por lo menos se daban *cuatro cuartos* por quitar los grillos al que salia de la cárcel. No sabemos la costumbre actual sobre esta materia, ni sobre otras relativas á las prisiones. Pero creemos que aun no ha hecho entre nosotros muchos progresos la ciencia administrativa en el capítulo de las cárceles.

Nosotros reconocemos el derecho de la sociedad á asegurar la persona del presunto; pero al mismo tiempo reconocemos y reclamamos del gobierno, representante de la sociedad la estricta obligacion de no aflijir mas al preso de lo que exija aquel derecho.» El gobierno debe pagar los ministros de la cárcel, sus gastos de construccion y reparacion, y en fin, cuanto conduzca para lograr la seguridad. ¿Por qué se ha de exijir del preso el derecho de carcelaje? por ventura, ¿se ha aposentado por su voluntad en aquella mansion? Dirán que las cadenas, grillos, calabozos, etc. son necesarios para asegurarlo: pero ¿por qué? Porque no se ha tenido cuidado de construir las cárceles de manera, que sin dañar en nada á la salubridad de los tristes que han de habitarlas, fuese imposible de combinar y de ejecutar todo proyecto de evasion ó de comunicar con los de fuera en los casos que la ley exije la incomunicacion.

Bástale al encarcelado la pérdida de su libertad, la separacion de su familia y de sus amigos, la ansiedad por el resultado del juicio, el enorme precio á que se le venden los menores servicios que se le hacen; mas no se aumente su afliccion. Sean á costa del gobierno, no á la suya, todos los medios de precaucion que se tomen. Es un principio bárbaro, que si bien se ha borrado de los códigos, subsiste aun en la práctica, empezar á castigar al que aun no ha sido declarado culpable, desde el momento que entra en la prision.

La ley XVIII de este ordenamiento trae la tarifa de los derechos que debian llevar los escribanos de las ciudades, villas y lugares por los documentos y escritos de diferentes especies. Se restablece el mismo arancel que habia mandado observar el rey D. Alonso el Onceno, cuyo ordenamiento se inserta á la letra en dicha ley. Ya en aquel tiempo habia escribanías y notarías arrendadas, y los arrendadores habian aumentado arbitrariamente los precios de las escrituras. Este abuso dió orijen al ordenamiento del rey D. Alonso.

ARTÍCULO II.

El segundo documento, publicado en este cuaderno, contiene las peticiones y leyes de las Córtes de Búrgos de 1377, celebradas por el rey D. Enrique II. Este Congreso fue plenario; pues segun el preámbulo, concurrieron á él condes, prelados, ricos hombres, hijosdalgo, y procuradores de las ciudades. De las personas de alta gerarquía, solo se citan el infante D. Juan, hijo primojénito del rey, y el marques de Villena.

Este documento ofrece la particularidad que de las leyes que se hicieron entónces y se comprenden en él, unas fueron á peticion de las Córtes, otras se derivaron de la espontánea voluntad del rey sin excitacion alguna. Las materias á que se refieren son las deudas de los cristianos á los judíos y moros, asunto que volvia muchas veces á las Córtes, como al Senado de Roma la abolicion de las deudas de los plebeyos; la venta de los bienes de los merinos y de los ricos hombres; extraccion de oro y de otros objetos fuera del reino; alcaldías de rentas; apelaciones á la justicia real. En muy pocas de estas leyes estan observados los principios eternos y universales de justicia.

En la primer peticion expusieron las Córtes que por la miseria de los tiempos anteriores muchos cristianos, deudores de los judíos, habian firmado en la obligacion del pago cantidades mucho mayores que las recibidas; y que si se les constriñese á pagarlas quedaria la tierra yerma y miserable. El rey mandó que se rebajase la tercera parte de las deudas, y que las otras dos se pagasen á plazos bastante largos; que no gozasen de este beneficio los que no pagasen á los plazos concedidos; pero que en ningun caso fuesen valederas las penas contenidas en las cartas de obligacion para los casos de insolvencia. En la segunda ley, á peticion de las Córtes, se prohibió toda usura á los judíos y moros. Establecióse tambien que si el acreedor aseguraba que toda la cantidad contenida en la escritura de obligacion habia sido entregada al deudor, se exijiese juramento á este, y en caso de jurar ser cierto lo que el acreedor decia, estuviese obligado á pagarlo todo *sin quita alguna*: ley absurda, como todas las que colocan al hombre entre su interes y la relijion del juramento; y ademas inútil, porque el hombre, incapaz de jurar en falso, es tambien incapaz de defraudar á su acreedor. Por la peticion XII se restableció la proscripcion de seis años para las deudas de los cristianos á los judíos. Por la X, que no pudiesen los judíos ser mayordomos de ningun rico hombre, caballero, ni escudero. Por la XI, se relevó á los ayuntamientos de los pueblos de la pena de seis mil maravedís de *omesillo*, que pagaban antes, si no hallaban al asesino de un judío que se encontrase muerto en su jurisdiccion.

El rey, *de motu propio* suyo, prohibió en las leyes 2.ª y 3.ª que ni los judíos ni los moros pudiesen hacer cartas de obligacion por deudas contra cristianos; que ningun escribano pudiese dar fé de ellas; y en una nota, puesta al fin de este cuaderno de Córtes, añadió que no pudiesen hacerse dichos contratos ni aun con testigos: bien que en la misma nota se revocan estas leyes con respecto á los moros, menos odiosos entónces que los judíos.

Las leyes y peticiones anteriores muestran el estado social de aquella época. La masa de la riqueza territorial estaba, aunque muy mal repartida, en manos de los cristianos: la industria agrícola en las de los moros que vivian sometidos, y la comercial en las de los judíos. Estos eran necesariamente mas ricos, por lo menos en metálico, y se hallaban mas que los otros en estado de prestar á los cristianos, que generalmente tenian necesidad de numerarios: los propietarios, porque apenas alcanzaban sus rentas para el lujo de vanidad que tenian que sostener en la corte; los pobres, por las necesidades continuas que les acarreaba su situacion, aumentadas con el estado de guerra perpétua contra los moros, y no pocas veces de guerra civil; y los ayuntamientos y órdenes militares, por los gastos contínuos de armamento. La exactitud de los judíos en sus cuentas, que en ellos era una virtud necesaria, y mas que todo, la facilidad con que anticipaban capitales al gobierno y á los señores, hizo que casi todos los empleos de hacienda pública y las tesorerías y mayordomías de los ricos hombres cayesen en sus manos. Reunieron, pues, por el comercio, por la administracion de rentas y por sus préstamos grandes caudales. Eran despreciados: estaban condenados al ilotismo político y civil; pero poseian casi todo el comercio del reino.

Este estado de cosas duró hasta el siglo XIV. Entónces empezó á no ser profesion esclusiva de los castellanos la de las armas. Algunos se dedicaron á las artes: otros al comercio, aunque sin el conocimiento y la economía propios de los israelitas. Las deudas se aumentaron en las turbulentas minorías de Fernando IV y Alonso XI: empezaron á ser primero envidiados y poco despues odiados los acreedores. Pidiéronse en las Córtes no una sola vez, rebajas de deudas. Alonso XI las concedió: los judíos, por la inseguridad del pago, aumentaron el interes del dinero prestado, y por tanto, la dificultad del pagamento, y el odio y la aversion universal contra ellos. Enrique II en

las Córtes de que damos cuenta en este artículo, privó de fuerza legal á los contratos de deudas de los judíos contra los cristianos. Nosotros consideramos como efecto de esta ley absurda la efervescencia del odio contra aquella infeliz nacion, que se manifestó en los siglos XIV y XV en sediciones, tumultos y matanzas.

En efecto, aquella ley no impidió que los judíos fuesen ricos; pues el mismo Enrique que les prohibió ser mayordomos de los grandes señores, los conservó en la administracion de las rentas reales, y ademas no podian quitárseles los beneficios que reportaban del comercio. Nada, pues, perdieron de su opulencia; pero no fueron ya prestamistas, porque mal se atreverian á prestar sin la garantía del pago, que la ley les habia quitado. El pueblo miserable, fanático, y que hasta entónces los habia tolerado, porque encontraba en ellos auxilio para sus necesidades, comparaba su propia miseria con la riqueza que suponia, y no sin razon, en una raza contraria ademas por su creencia relijiosa. Empezó á escandecerse contra ella. A los homicidios particulares, que debieron hacerse mas comunes despues de suprimida en estas Córtes la garantía del *omesillo*, succedieron los degüellos en masa y los saqueos de las juderías en las grandes ciudades, y llegó el furor á tal estremo, que los reyes católicos D. Fernando y Doña Isabel, monarcas firmes, pero prudentes, no hallaron otro remedio al espíritu de sedicion que tomaba por motivo ó por pretesto á los judíos, que espelerlos del reino.

Nosotros observamos que en los tiempos anteriores á la ley de Enrique II, los castellanos, sin ser menos fanáticos, sin despreciar ni odiar menos á los judíos como enemigos de la relijion, nunca sin embargo los persiguieron ni les hicieron mal: antes bien vivian con ellos en buena armonía. Deben, pues, atribuirse el furor y los desórdenes posteriores á la ley que rompió el único vínculo social entre cristianos é israelitas, á saber: el auxilio que recibian los primeros de los segundos por medio de los préstamos.

La peticion III de estas Córtes revela una costumbre tan estraordinaria como injusta. Los bienes de los deudores de la corona, despues de apreciados, se vendian á las personas pudientes que el rey nombraba, y que no podian escusarse de comprarlos. Las Córtes piden que cese esta arbitrariedad y que se vendan á pública subasta. D. Enrique accedió á esto, pero añadió que en caso de no hallarse comprador voluntario que diese el precio conveniente, se obligase á comprarlos á *los mas ricos é abonados* del pueblo.

Hízose tambien rebaja á las deudas del pan del año anterior que habia sido escasísimo, tanto que en él se habia obligado al deudor de una carga de pan á pagar por ella seis cargas. El rey mandó que estas deudas se pagasen en dinero al precio que tenia el pan cuando se contrajeron.

Las leyes de la peticion V y VI son mas justas. La primera manda que los merinos no persigan sino en virtud de querella ó en los casos *infragranti*. Por la VI promete el rey solicitar del Papa que no nombre para los beneficios del reino eclesiásticos estranjeros. La ley de sacas de la peticion VII adolece de los vicios comunes á todas las de su especie. La mas importante y justa de cuantas se hicieron en estas Córtes es la de la peticion XIII. El rey toma bajo su proteccion á todos los vasallos de los señores que apelen á su tribunal. Este derecho de apelacion ha existido siempre en España, y querian barrenarle los nuevos agraciados por las célebres mercedes enriqueñas, maltratando á los apelantes.



COMPENDIO

DE LA

HISTORIA ROMANA

HASTA LOS TIEMPOS DE AUGUSTO:

por D. Manuel Silvela.—París 1839.

ARTÍCULO I.

ESTA obra fue escrita por un español instruido, á quien las tempestades políticas de nuestra patria arrojaron á paises estranjeros, y fue escrita en una época en que ya podia juzgarse con imparcialidad el pueblo y la república de Roma. En el primer tercio del siglo XIX no eran ya de moda ni las ridículas declamaciones de Mercier contra el espíritu dominador de la ciudad del Tiber, ni la manía de tomarla asi á ella como á Atenas por modelos de los gobiernos libres; manía que produjo el hermoso verso de un poeta frances del tiempo de la revolucion:

¿Qui me delivrera des grecs et des romains?
Salgamos ya de griegos y romanos.

Los progresos del espíritu filosófico y el estudio de la historia, emprendido en nuestros dias sin pasiones, han enseñado que no era muy de envidiar, y sobre todo, que no es aplicable en nuestras sociedades modernas la libertad de que se gozaba en las antiguas repúblicas, y que si Roma conquistó el mundo, este resultado fue producido por la necesidad y no por la eleccion.

El Sr. Silvela se hallaba, pues, en situacion de juzgar mejor que los compendiadores de la historia romana que le habian antecedido; y asi, su obra es mejor en nuestro entender que las que hasta ahora poseiamos de la misma clase; y creemos que tiene mucha razon cuando dice en el prólogo: «me queda la conviccion íntima de que son peores cuantos (libros) conozco en su género.»

Es obra orijinal de un español, aunque impresa en pais estranjero, y asi debe reclamarla nuestra literatura. Es casi desconocida en nuestra patria: por eso nos creemos en la obligacion de dar cuenta de ella y del resultado de nuestro exámen y estudio. No es un compendio como el de Goldsmith: tampoco es una historia: es mas bien un tratado sobre la historia romana, y estamos seguros que despues de leido y estudiado se leerán y estudiarán con mucho fruto los historiadores romanos.

Empecemos por un punto que el Sr. Silvela examina con suma sagacidad, y es el de la potencia lejislativa del pueblo romano. Todos convienen en que la ciudad, reunida en comicios, ejercia el poder lejislativo; pero el autor cree con la autoridad de Dionisio de Halicarnaso y de Livio que su facultad en esta parte no fue omnímoda y absoluta hasta la ley del dictador Publilio Filon, por la cual se hicieron los plebiscitos obligatorios para todas las clases del estado. Dice, pues, que antes de esta ley los plebiscitos no obligaron á los senadores, y que en los primeros tiempos de la monarquía y de la república el Senado sancionaba y convertia en ley las determinaciones del pueblo: lo que es muy conforme tanto á las espresiones de los historiadoros ya citados, como á la autoridad que Rómulo quiso depositar en el Senado, y á la que esta corporacion aristocrática se abrogó cuando, espelidos los Tarquinos, cayó en su mano todo el gobierno de

la república. No somos de su misma opinion en cuanto á que se decidiesen en el Senado todos los negocios jndiciales; pues en la célebre causa de Horacio el hijo, no se reconoció mas autoridad que la del tribunal del rey y la del pueblo, al cual apeló aquel ilustre delincuente. Parece cierto que por la constitucion de Rómulo, el supremo poder judicial, en los casos de apelacion, residia en los comicios. Despues los tribunos de la plebe lograron que se estendiese á los casos de primera instancia.

El Sr. Silvela toca, aunque levemente, uno de los puntos mas importantes y menos conocidos de la constitucion de Roma, cual es el de la *composicion del Senado*. Sabido es que durante muchos años, este cuerpo, que era como el cimiento de la república, se componia de individuos de las familias patricias, y que su dignidad era hereditaria, vitalicia y esclusiva. Mas aun asi faltan muchas cosas por saber acerca de la manera de ser recibidos en el Senado los que tenian derecho para ello.

Parece, y el mismo autor lo cree cierto, que la constitucion reservaba á los reyes el derecho de dar á las familias la dignidad senatorial, y de convertir los plebeyos en patricios. Rómulo nombró los cien primeros senadores; él ó Tacio, rey de Cures, ó los dos de comun acuerdo elijieron los otros ciento de la nacion sabina que se agregaron despues de hecha la paz entre los dos pueblos; y Tarquino el antiguo el tercer ciento, que se llamó *de las familias menores*. El número de senadores quedó fijado á trescientos durante muchos años. Pero despues de abolido el trono, ¿quién tuvo el derecho de nombrar para las plazas de senadores que vacasen por la estincion de alguua familia patricia? ¿fueron los cónsules, el Senado mismo, ó el pueblo? ¿Y en este caso era preciso nombrar el nuevo senador de los colaterales de otra rama patricia, ó era lícito elejirle de una familia plebeya? ¿Qué se hacia, en fin, cuando el censor degradaba á alguno de la clase de senador? ¿Se dejaba su plaza vacante hasta que se restableciese en otro censo, cuando ya hubiese correjido su conducta, ó bien no era permitido dejar vacas las plazas de dotacion del Senado.

Otra dificultad ocurre combinando la teoría de la succesion entre los romanos con los principios de la institucion senatorial. Se sabe cuan sagrado era en aquella república el derecho de adopcion. ¿Se estendia tambien á la dignidad de senador, de modo que un patricio adoptando á un plebeyo, le hacia heredero de su dignidad? ¿Quedaba privado de ella el hijo de un senador, si era desheredado ó adoptado en una familia plebeya? Nada sabemos sobre estas cuestiones: la única noticia que se nos ha conservado es que los hijos de los senadores, antes de ser recibidos en el Senado, asistian á sus sesiones en calidad de oyentes y se les encargaba el mas inviolable secreto.

Pero llegó en fin un tiempo en que la composicion del Senado sufrió modificaciones mas notables. En la larga lid que sostuvo la plebe contra el cuerpo patricial para que se la hiciese partícipe de las majistraturas de la república, hubo una especie de transaccion en que los plebeyos cedieron el nombre y los patricios el poder. Establecióse que no se nombrasen *cónsules*, dignidad que los nobles querian esclusivamente para sí, sino tribunos militares *con potestad consular*, que fuesen en mayor número que dos (y tal vez llegaron hasta ocho) y que pudiesen ser nombrados los plebeyos para este destino. Al pricipio no lo consiguieron: el pueblo no se atrevia á nombrar personas no acostumbradas al mando, hasta que las sujestiones de los tribunos de la plebe y el mérito reconocido de algunos plebeyos consiguieron que se les pusiese al frente de la república.

Ahora bien, el nombre no hace al caso: los tribunos militares eran entónces la majistratura superior; pues ejercian *la potestad consular*; por tanto convocaban y presidian el Senado. Viéronse, pues, por necesidad al frente de esta corporacion hombres plebeyos. ¿Eran tenidos por senadores? ¿Ejercian esta autoridad durante toda su vida? ¿La dejaban en herencia á sus hijos? Parece que sí, al menos si hemos de juzgar por lo que sucedió despues cuando se abrieron á la plebe las puertas de todas las majistraturas en la última dictadura de Camilo.

Pero aun todovia quedan otras cuestiones no resueltas. Claro es que las dignidades de pretor urbano, de cónsul y de dictador traian consigo como un resultado necesario la entrada en el Senado, Pero ¿sucedia lo mismo con las preturas de provincia, la cuestura y la edilidad urbana? Tampoco lo sabemos.

Cuando despues de los tribunados de los Gracos cesó el imperio de la ley, y empezó el de los procónsules; cuando los senadores dejaron de ser notados por la censura, y

empezaron á ser degollados y proscritos por los gefes de los partidos, no es tan importante ni tan difícil saber lo que sucedió. Mario, Sila, César y Augusto, despues de mutilada aquella ínclita corporacion por medio de las proscripciones, la restablecian con sus amigos y allegados. Esto se concibe fácilmente. Lo árduo es dar una historia completa y exacta de la ley política de Roma, relativa á la composicion del Senado. No hemos querido omitir estas dudas, porque nada es sin interes de cuanto pertenece á una institucion, desconocida en los pueblos de oríjen griego, y á la cual debió el romano la fisonomía peculiar, que ya en mal ó ya en bien, le distinguió entre los pueblos de la antigüedad.

ARTICULO II.

VENGAMOS ya á una de las materias mejor tratadas en este libro, á saber: el oríjen de la lejislacion política de los romanos, tan alabada por Dionisio de Halicarnaso, á cuyos ojos Rómulo no fue solamente un héroe, sino un sabio y casi un dios. El señor de Silvela cree que la mayor parte de estos elojios y de esta admiracion es debida á los etruscos, pueblo de civilizacion mas antigua que los romanos. «Comunicando, dice, los tuscos y tirrenos en los siglos que precedieron á la fundacion de Roma con los pueblos mas sabios del Asia, el Africa y la Europa, el estado de su civilizacion no era inferior al que presentan estos diferentes pueblos en aquella época: si los romanos acudieron á los etruscos para las principales construcciones, con que adornaron la naciente capital del mundo: si de ellos tomaron, segun Floro, las fasces y las curules, la pretesta y los ánulos, es decir, el órden gerárquico de la majistratura y sus insignias: si de ellos recibieron los auspicios y agüeros, es decir, casi todo el fondo de su relijion.... ¿por qué no nos será permitido, como conforme á todas las reglas de buena crítica, suponer que de los mismos etruscos recibieron los romanos una buena parte de cuanto en su organizacion social, su lejislacion y su política admiramos con razon en la historia de los primeros tiempos de esta ciudad famosa?....»

Esta reflexion tiene para nosotros mucha fuerza, y no podemos dejar de mirar á los romanos como los alumnos de los etruscos que les fueron anteriores en civilizacion. En cuanto á la organizacion política, la naturaleza ha impreso un mismo tipo para todos los pueblos que empiezan. *Rey*, *Magnates y Pueblo*: he aquí los tres elementos generales del poder en todas las naciones al empezar su carrera política; bien sea en los bosques de Germania, bien en los lagos del Norte-América, bien en los pensiles del Asia, ó en los arenales de la Arabia. Esta es la forma de gobierno que sucede siempre á la primitiva y patriarcal, por la razon incontestable de ser la que mas se le acerca.

Esplica despues el autor con mucha sagacidad el oríjen del espíritu belicoso de los romanos. «Tan difícil era que Rómulo hiciese admitir á los hombres de quienes se rodeó un despotismo sin freno, como imposible el que de repente estableciese entre ellos todas las instituciones y artes pacíficas de los etruscos, y con ellas el principio de prosperidad de su colonia naciente.... Hombres cuyo título de adquisicion era la fuerza, y que con ella debian procurarse mujeres, terreno, producciones del suelo y de la industria: hombres que por consiguiente no podian menos de ser un motivo de inquietud contínua para sus vecinos, estaban reducidos por la necesidad de su situacion á no dejar las armas de la mano, y á formar una asociacion guerrera que debia ser enteramente exterminada, ó acabar al fin por dominarlo todo.»

Hablando del reinado de Numa, dice: «el sábio autor del *Espíritu de las leyes* no me ha parecido ni tan justo ni tan profundo, como lo es ordinariamente, cuando hablando de este príncipe se contenta con presentarle como muy á propósito para haber dejado á Roma reducida á una oscura mediocridad. En mi entender, el reinado largo y pacífico de Numa fue hasta necesario para que Roma dejase de ser y parecer un campo de batalla, una asociacion pura de guerreros condenada por necesidad á perecer; y para que en las dulzuras de la paz se formase una generacion nueva, que mas accesible y manejable se prestase á la feliz transicion qne debia convertir el salteador en propietario, el bandido en soldado, el hombre violento y brutal en súbdito de la ley, en ciu-

dadano.... Sin el dios Término y la Buena fé, Júpiter Estator no habria bastado á defender el capitolio....» Estas reflexiones nos parecen muy exactas: la fuerza sola no crea naciones, ni puede existir órden social sin creencias.

Son tambien muy atinadas las observaciones del autor acerca de la dictadura: «no vió el pueblo, dice, que el nombramiento de un majistrado revestido de todos los poderes era como la eleccion de un rey absoluto.... No obstante, aunque el pueblo fue en el principio atraido artificiosamente á lo que no conocia, como el éxito justificó las ventajas de la institucion, puede con razon decirse que la sostuvo la esperiencia de su propia utilidad; y si bien por un lado esta utilidad, nunca desmentida hasta los últimos y mas corrompidos tiempos de la república, es por decirlo así, una confesion, un claro testimonio de la insuficiencia, del peligro de los gobiernos populares, tambien por otra parte la historia de los dictadores, que reprimidos por la corta duracion de su majistratura, jamas abusaron de su ilimitado poder, prueba la necesidad de que instituciones y leyes sábias refrenen la facilidad de abusar que lleva consigo un poder sin límites.» En efecto la dictudura fue siempre saludable en Roma: dejó de estar en práctica cuando cesaron los peligros, ya de los enemigos esteriores, ya de las discordias intestinas; y cuando estas volvieron en los tribunados de los Gracos, no se pensó en recurrir á aquella antigua institucion, que ya hubiera agravado el mal en vez de correjirlo. Habiánse pervertido las costumbres; y si se presentaban algunos varones, muy raros á la verdad, á los cuales pudiera haberse confiado sin peligro el poder absoluto, ¿qué podian emprender contra la *dictadura de hecho* que minaba los cimientos de la libertad romana, á saber; contra el proconsulado? Los hombres mas virtuosos de los últimos tiempos de la república, los Metelos, los Catones, los Cicerones nada podian contra la prepotencia de los Marios, Silas, Pompeyos y Césares, elevados succesivamente al poder por una clientela numerosa, ávida de dinero y turbulenta. Ya no quedaba ningun lugar para la virtud.

No hubo, pues, en aquellos aciagos dias dictadura legal: el poder giraba de unas manos á otras á merced de la violencia y de la astucia, dejando en todo el imperio sangrientos vestijios de su ira. Es verdad que Lucio Cornelio Sila tomó el título de dictador; pero esta palabra nada añadió al poder de aquel hombre que habia diezmado impunemente la república con sus tablas de proscripcion. César tomó dos veces el mismo título, y le gozaba cuando fue asesinado; pero la primera habia ya arrojado á Pompeyo de Italia, y la segunda ceñia los tristes laureles de Farsalia, de Tapso y de Munda. Estos dos hombres estraordinarios adoptaron un nombre que se hallaba consagrado en los fastos de su nacion; pero no debieron á él, como los Cámilos y los Fabios, ni su poder ni su autoridad.

Augusto, mas cobarde y mas precavido, aparentó respetar el ridículo decreto que dió el Senado despues de la muerte de César, aboliendo la dictadura, y creyendo neciamente que se destruia la tiranía destruyendo las letras con que se escribe una palabra. El hijo adoptivo de este grande hombre queria mandar, bajo un título desconocido, á los antiguos romanos para que se ignorasen los límites de su poder; y asi insistió en los dos nombres de *príncipe* y de *emperador*, que hasta él no fueron mas que honoríficos, y que él convirtió en majistratura suprema. El de emperador ó general victorioso era conocido de las tropas: el de príncipe, en el Senado. Asi reunió la fuerza política y la militar, sin que ni él ni sus succesores echasen nunca menos el título de dictador.

El Sr. Silvela parece creer que el Senado nombraba este majistrado y el pueblo confirmaba el nombramiento. Pero en los tiempos de Lucio Papirio Cursor no sucedia asi. Segun la narracion de Tito Livio el Senado daba un decreto ó senatus-consulto, por el cual declaraba que se debia nombrar dictador: mas quien habia de nombrarle era uno de los cónsules, bien que el Senado le indicaba oficiosamente á quién gustaria que se elijiese. La ceremonia se hacia de noche y en silencio, como para indicar el de las leyes al crear un poder tan estraordinario, y el cónsul pronunciaba el nombre del elejido con la mayor solemnidad.

Es verdad que el célebre Quinto Fabio Máximo, cuya prudente circunspeccion salvó á Roma despues de la rota del Trasimeno, recibió del pueblo la dignidad dictatorial; pero no en propiedad. Tito Livio dice que, muerto uno de los cónsules en la batalla,

estando ausente el otro, y no pudiendo enviársele mensajero ni carta por hallarse Italia ocupada por los ejércitos cartajineses, *y no pudiendo el pueblo crear dictador*, se recurrió á un arbitrio no usado hasta entónces, y fue que el pueblo creó *por dictador* á Quinto Fabio Máximo, y general de la caballería á Quinto Minucio Rufo. Los dictadores ordinarios creaban este lugarteniente: mas no se permitió su nombramiento á un dictador en comision; y aun mas adelante repartió el pueblo toda la autoridad entre el gefe y el subalterno: lo que no podria haber hecho con la dictadura en propiedad.

Parece, pues, que al Senado tocaba mandar por un decreto que se nombrase dictador; y á uno de los cónsules, el que designase el Senado, elejirle y *crearle*, sin mas limitacion que la de que hubiese de ser varon *consular*, ó que hubiese ejercido el consulado: que el dictador asi creado nombraba su lugarteniente con el título de general de la caballeria; y que su autoridad no reconocia otros límites sino el de no poder salir de Italia y no tener mas que seis meses de duracion.

ARTÍCULO III.

El Sr. Silvela cita la tercer dictadura de Mamerco el año de 329 de Roma, como hecha por el pueblo, en satisfaccion de la injuria que habia sufrido de los censores, degradándole poco antes hasta la clase de *erario*. Es verdad que en aquella ocasion el pueblo pidió á gritos la dictadura indignado contra los tribunos militares con potestad consular, derrotados por los veyentinos á causa de la desunion que habia entre ellos. Es muy verosímil que los romanos designasen por dictador á Mamerco, el mas esclarecido guerrero que tenia entónces la república; pero era tan grande en Roma el respeto á la parte ceremanial de las leyes, que no se atrevieron á nombrarle por no haber *cónsules* aquel año, hasta que los augures decidieron que podia ser nombrado el dictador por tribuno militar. Aulo Cornelio Coso, tribuno á quien habia tocado el gobierno de la ciudad, fue quien nombró á Mamerco.

Refiriendo la muerte de Tiberio Graco, primer triunfo sangriento, primer víctima de la violencia brutal en las disensiones civiles de que fue teatro Roma, espone los pasos por donde esta república, corrompida por la victoria y la opulencia, pasó de la primera aristocracia esclusiva á la del mérito y de los servicios, y malogró esta reforma con la perversidad de las costumbres. Comparando una nobleza con otra dice: «á una nobleza virtuosa succedió una nobleza rica que empezó á defenderse de diferente modo. La primera oponia sus virtudes y se defendia por el respeto: la segunda corrompió con su oro, armó el pueblo contra el pueblo y comenzó á querer suplir con el terror aquella augusta consideracion que poco á poco iba dejando de inspirar.»

Tiene mucha razon el Sr. Silvela en mirar la guerra social como una falta de política y de justicia en el Senado de Roma. Los campanos, samnites, marsos, daunos y ápulos peleaban al lado de las lejiones romanas en todos los campos de batalla adonde los llevaba la política y la ambicion de los dominadores del Tiber. ¿Con qué apariencia de justicia se negaba el derecho de ciudadanía en Roma á los que contribuian tanto como los romanos mismos, ó quizá mas, al engrandecimiento del imperio? Y ¿podia ser conveniente á los intereses del Senado una guerra en que toda la sangre que se derramase habia de pertenecer á la república? ¿Y cuál era el delito de aquellos pueblos sino el deseo de ligar su suerte á la de Roma con mas intimidad? ¿Qué daño podian hacer desterrados, por decirlo asi, á las últimas tribus de ciudadanos? Roma les concedería muy poca intervencion política en su gobierno; y sin detrimento del imperio ganaban ellos mucho con las prerogativas y los derechos civiles inherentes al título de ciudadano romano.

Acaso no ha habido en los anales sangrientos de la historia ejemplo de guerra semejante, emprendida no con el objeto de conquistar ó de defenderse, sino de perder la independencia propia por pertenecer á una nacion estraña. Esta reflexion daba nuevas fuerzas á la solicitud de los aliados, y parecia justificarla aun á los ojos de los mismos romanos. Asi es que fue emprendida con disgusto del pueblo, continuada sin teson y concluida apenas se hallaron medios decorosos para hacer la paz con cada uno de los

pueblos, á quienes se concedió separadamente el derecho por que anhelaban. Esta fue la primer guerra en que el Senado romano cedió en la realidad, aunque dictó al parecer las condiciones del tratado. Fue tambien muy infausta porque en ella se ensayaron los guerreros de Italia á verter sangre de sus amigos y allegados en los campos de batalla. No tardaron en derramar la de sus conciudadanos y parientes.

Acomoda examinar si el Senado se dejó guiar por algun principio político para negarse á la estension del derecho de ciudadanía, ó solo por una oposicion ciega y de instinto á las pretensiones de los tribunos de la plebe, que desde Cayo Sempronio Graco no habian cesado de prometer aquel derecho á los pueblos de Italia, y aun de concederlo á los que podian. El objeto de los tribunos era evidentemente aumentar en los comicios las masas populares sometidas á su influencia. Pero los senadores mas perspicaces que ellos, mas desapasionados y sobre todo mas prudentes, pudieron conocer que estendiendo el territorio de la república, y aumentando con tanta amplitud el número de ciudadanos, era imposible conservar el réjimen republicano.

La constitucion del mundo civilizado era antónces como sigue. El imperio romano, esto es, el mando y dominio de los romanos se estendia desde la embocadura del Tajo hasta el Tauro, y desde los Alpes hasta el desierto de Libia; pero la república romana, esto es, la congregacion de los señores del orbe estaba limitada con pocas escepciones al territorio de Roma. Asi es que las formas de su gobierno podian conservarse republicanas mientras durase este orden de cosas. Los demas pueblos sometidos con el titulo de aliados eran independientes en cuanto á su réjimen interior. Pero estendiendo á Italia el derecho de ciudadanía (el cual, segun era fácil de prever y segun sucedió, no tardaria en propagarse á toda la estension del imperio), ya era imposible, alteradas las relaciones del mundo con su capital, gobernarlo desde ella sin concentrar el poder en una sola mano. La república podia con sus ejércitos contener en la dependencia á los pueblos inferiores en fuerzas y en derechos; mas no podia gobernar á sus iguales. Ahora bien, el Senado romano no queria que la república se convirtiese en monarquía, primero; porque él mismo con esta mutacion se convertiría de cuerpo soberano que era en un simple consejo de estado: segundo, porque las aristocracias conservan con mas firmeza que las democracias el principio de libertad, que para ellas lo es tambien, de dignidad, de poder y de gloria.

No creemos tampoco que los Gracos, los Saturninos y demas tribunos que lanzaron la tea incendiaria en los pueblos aliados de la república. quisiesen el gobierno militar, único concentrado que era posible en Roma. Solo decimos que estos tribunos acalorados, deseosos de adquirir prosélitos, no previeron que solicitaban adquirirlos á costa de la libertad de su patria; pues nadie ignora que la estension del derecho de ciudadanía fue una de las causas que aceleraron la época de la esclavitud. El Senado vió mas lejos que los majistrados populares; mas no le valió, porque ya estaba escrito en el libro del destino y en el de la razon que era imposible que permaneciese libre una nacion conquistadora y corrompida. La depredacion del mundo debia ser espiada con la sangre y por la mano de los mismos depredadores.

Concluirémos nuestras observaciones acerca de esta obra, llamando la atencion sobre el juicio que forma el Sr. Silvela del sanguinario Sila, juicio exactísimo y digno de un alma poseida de la mas justa indignacion al contemplar las atrocidades de aquel mónstruo. Sin embargo, no nos parece igualmente justa su opinion acerca del autor del *Espíritu de las leyes*, que atribuyó á aquel célebre dictador miras políticas. En nuestro entender las tuvo, y no podia dejar de tenerlas un hombre de su temple y de su capacidad militar y política, bien que erróneas, como son todas las de todos los que emplean la proscripcion como medio de gobierno. Mas dirémos en favor de nuestro autor: nosotros creemos que Sila se ocultaba á sí mismo la atrocidad de su instinto sanguinario, que era el verdadero móvil de sus acciones, con la idea, falsa sin duda, de que hacia un bien á la república. Mas no puede negarse que su objeto constante fue acabar con el espíritu sedicioso de los tribunos de la plebe, miserables ajentes en aquella época de cuantos aspiraban al poder por medio de los trastornos, y concentrar toda la autoridad pública en el Senado. El mas cruel de los tiranos abdicó la tiranía cuando *creyó* haber conseguido su fin. Decimos *creyó* porque no lo consiguió en la realidad, por la razon sencillísima de que eran ya incompatibles en Roma el órden y la república.

La obra que hemos analizado nos parece muy recomendable, tanto por ser orijinal española y estar bien escrita, como porque es en la que á nuestro parecer se desenvuelven con mas filosofía las diferentes frases de la república dominadora del mundo.

TRADUCCION

DE LA

HISTORIA DE LA REVOLUCION FRANCESA,

DE M. THIERS,

hecha por D. Sebastian Miñano.

LA revolucion francesa es uno de aquellos sucesos que hacen vivir á las naciones muchos siglos en pocos años. La velocidad con que se succedieron las fases y escenas de este gran drama: el movimiento perpétuo de las pasiones políticas que ajitaron el mundo desde el foco de la civilizacion: las situaciones estraordinarias é imprevistas: poderes colosales, levantados y caidos en breve tiempo: ejemplos de magnanimidad, de pequeñez y bajeza, de sublimes virtudes, de horrendas maldades: la mas completa versatilidad en las ideas: la mas terrible division en los ánimos y en los intereses: el caos en el mundo intelectual, en el moral y en el político: en fin, cuanto apenas se podria ver en los anales sangrientos de la historia antigua y moderna se halla reunido en la de algunos años que duró la revolucion.

La historia de M. Thiers tiene ya una celebridad europea bien merecida. Ademas del estilo animado y nervioso con que está escrita, manifiesta en su autor el estadista profundo que sabe reconocer la causa y filiacion de los sucesos, los intereses, aciertos y errores de los partidos, y el carácter político que cada época grabó en los hombres que dominaron en ella; porque aun el mismo Bonaparte fue esclavo de los acontecimientos mismos que parecia dirijir. En la revolucion francesa los hombres fueron muy pocos: las cosas lo hicieron todo. Era imposible en 1792 que el poder dejase de caer en un demócrata exajerado y sanguinario, así como en 1799 nadie podia mandar sino un guerrero hábil y afortunado.

Decir que el magnífico cuadro formado por M. Thiers es de grande utilidad á las naciones y á los gobiernos seria decir una cosa harto trivial. Los documentos que presenta son admirables para conocer el manejo de los partidos, el efecto de las pasiones políticas: la hipocresía con que se afectan doctrinas para conseguir intereses: la facilidad en exajerar las ideas mas útiles y justas; y el poder májico de las palabras que sirven de bandera á la multitud, aunque cada uno de los que las proclaman las entienda de diferente modo.

Pero no es tan trivial decir que el cuadro de la revolucion se ha presentado mas bien para escarmiento que para imitacion, mucho mas cuando creemos haber reconocido en algunos hombres influyentes de las revoluciones de otros paises cierta tendencia que tenemos por ridícula, á parodiar cuanto se hizo en la francesa. Cualquiera que lea con atencion la obra de M. Thiers reconocerá fácilmente que la revolucion se estravió casi desde sus mismos principios. Sea la culpa de quien fuere, esto no debe ser imitado. Todo el que evoca las pasiones populares sera víctima de ellas, y no solo él sino tambien la patria. Pero hay otra razon mas para que no se admita en revoluciones el principio de imitacion. Cada pueblo tiene diferente espíritu, diferentes ideas, diversa

posicion. Y asi, aun cuando nada hubiese reprensible en la revolucion francesa, no pudieran ser aplicables sus pasos á los que diese en otra nacion. Por ejemplo, la aristocracia de aquel pais en el antiguo réjimen tenia poder político sin prendas para gobernar; tenia orgullo sin las cualidades que pudieran disculparlo. La revolucion la echó por tierra. ¿Deberá hacerse lo mismo en otro pais donde la aristocracia, sin atribuciones políticas, sin derechos feudales, sin ofender á nadie con su altivez ha sido la primera en saludar el estandarte de la libertad? No lo creemos.

Apenas comenzó la revolucion de Francia comenzaron tambien las empresas para escribir su historia. Los mas conocidos de estos frutos verdaderamente prematuros son la obra de *Fantin des Odoards* y la de *Los dos amigos de la libertad*. Pero era necesaria una prevision, superior á la humana para dar á los sucesos coetáneos su verdadero valor y alcance, y mas cuando en aquellos tiempos de tiranía democrática se guardaría bien un escritor público de no manifestarse succesivamente poseido de las pasiones que dominaban en las diferentes épocas. M. Thiers describió la revolucion cuando ya estaba concluida, á lo menos en su efecto mas notable, que fue la efervescencia de las pasiones populares. La revolucion francesa terminó en Bonaparte, asi como la de Inglaterra en Cromwell. La describió sin pasion de ninguna especie, con la imparcialidad propia de un filósofo, y con la sagacidad de un hombre de estado que sabe mirar los sucesos desde un punto de vista general.

Poco tenemos que decir acerca de la *Traduccion* anunciada en el *Tiempo* del 5 de Mayo de 1840. El Sr. Miñano ha dado ya pruebas en varios de sus escritos, de estilo fácil, correcto y puro; sus relaciones con el ilustre autor de la obra orijinal le permitirán enriquecerla con notas, asi biográficas como políticas, que suban de punto el interes de la traduccion, mucho mas cuando á ella se añadan las de las Historias del consulado y del imperio del mismo autor, que no tardarán en ver la luz pública.

Las notas políticas han de recaer sobre el espíritu mismo de la obra; y con ellas puede el traductor ser muy útil á sus conciudadanos, mostrándoles los verdaderos principios de la libertad política, compatible con el órden, cuya ignorancia dió motivo á la tendencia lamentable y anárquica que tomó la revolucion francesa, y que tomarán todas las revoluciones *políticas* cuando se conviertan en *sociales*.

Las notas biográficas tienen tambien un interes de primer orden bajo el aspecto moral. En ellas podrá verse de qué manera las pasiones políticas alteran el carácter de los hombres. ¿Quién, por ejemplo, podria adivinar antes del hecho que Danton, instruido, de condicion suave, amable, y bien admitido en la sociedad culta, seria el autor de los horribles asesinatos, conocidos con el nombre de *septembrizaciones*? ¿Ó que Bonaparte, exaltado patriota y mal visto despues del Termidor, por sus relaciones con el hermano de Robespierre, hubiese de ser algun dia el restaurador de las instituciones monárquicas en Francia?

Nos es permitido, pues, que esperemos en la traduccion anunciada una obra útil é interesante en todos tiempos; pero mucho mas en las circunstancias actuales de nuestra patria y cuando tanta necesidad tenemos de las lecciones de la historia. Nosotros nos proponemos estudiarla tomo á tomo, y dar cuenta á nuestros lectores de las ideas que nos sujiera su estudio.

TRATADO DEL DERECHO PENAL,

por M. Rossi, traducido al castellano por D. Cayetano Cortés. Tomo. I.—Madrid, 1839.

ARTÍCULO I.

Esta obra es una demostracion práctica del giro grave y verdaderamente filosófico que toman los estudios en nuestro siglo, muy diferente del que seguian en el pasado, cuando la sutileza de injenio era tenida por filosofia y el sofisma sentimental por

análisis. Una cadena de verdades, en las cuales no se equivocan los colorarios como principios, ni las aplicaciones accidentales como objeto primario de los sentimientos, hacen de este precioso libro una de las producciones mas importantes de la época actual.

Antecédele una introduccion en que se refiere el oríjen y las diversas vicisitudes del derecho penal: describe el estado en que se halla en el dia, lo que le falta para su perfeccion, los obstáculos que se oponen á ella y los medios de removerlos.

Despues de describir rápidamente la influencia política y moral que ejerce en los pueblos la administracion de justicia, establece como primer principio que todo sistema penal debe tener por objeto la conservacion del *órden moral* entre los hombres; porque este órden es el primero y último fin de todas las instituciones políticas y sociales; está grabado en los sentimientos universales de la humanidad, y es conforme á las nociones que tenemos de la Providencia divina, ya por la razon natural, ya por la revelacion. Por consiguiente, toda teoría penal que se funde sobre la *utilidad* pública ó privada, sobre el cálculo mal ó bien hecho de intereses, de placeres y de dolores, es necesariamente manca é imperfecta, y puede conducir, y ha conducido efectivamente á errores lamentables. A la verdad, la justicia es útil á los hombres; pero no es justicia porque es útil, sino es útil porque conserva el órden moral, porque obedece á las relaciones inmutables del mundo intelectual. No tomemos como principio lo que solo es consecuencia. La civilizacion material con sus intereses y comodidades no es un fin; es solamente un medio para perfeccionar la existencia moral del hombre.

Describe despues las relaciones del sistema penal con la civilizacion de los pueblos, y bosqueja filosóficamente los diferentes caracteres que ha tenido en las diferentes épocas y diversos grados de cultura. En la infancia de las sociedades, dice, casi se confunde el derecho de castigar con el derecho de *defensa* personal, que es esencialmente individual, transitorio y bestial en su accion. La venganza se mezcla tambien con la *penalidad* en estas épocas.....

Pero en el segundo grado de la civilizacion cuando empiezan á desvanecerse los sentimientos y pasiones personales y á establecerse ideas de órden público, el carácter dominante de la justicia fue la *reparacion*, no la espiacion: tratóse principalmente de satisfacer á la parte agraviada. De aqui el sistema de las composiciones por dinero, segun el cual se valúan aritméticamente las ofensas hechas á los sentimientos mas dulces ó la satisfaccion de los mas enérjicos y peligrosos del corazon humano. Pero á lo menos era conocido el gran principio de que la administracion de la justicia pertenece al poder social.

Los progresos de la civilizacion hicieron conocer la necesidad de conservar la tranquilidad pública, que es la condicion necesaria de todos los bienes que goza la sociedad. Entónces se miraron los delitos, y señaladamente los políticos, como otros tantos atentados mas ó menos graves del individuo contra la comunidad. Esta idea rompió necesariamente la relacion natural entre el delito y la pena; porque el delincuente, considerado como enemigo de todos, oprimido por la ira universal, por el temor de que quedasen impunes los atentados contra la seguridad comun, por la necesidad del sosiego y por el espíritu de venganza, no fue á los ojos del lejislador un hombre que debia espiar su maldad, sino una víctima que habia de sacrificarse para escarmiento de los demas. Era preciso defender la sociedad, y no se creyó inútil ninguna precaucion que contribuyese á hacer mas segura la defensa. En esta época fue, pues, la ley pena cruel y caprichosa; confundió el delito con el pecado; añadió á la crueldad de los castigos formas ridículas; creó delitos imajinarios; se complació en los suplicios; atormentada con la insuficiencia de los medios que tienen los hombres para descubrir el delito, llamó al cielo en su socorro, é inventó el duelo, *los juicios de Dios* y el tormento.

«A nosotros, dice Mr. Rossi, que vivimos en el seno de una civilizacion mas adelantada y profundamente progresiva, nos es fácil condenar desdeñosamente estos actos de una justicia penal inculta y semibárbara todavia.» Pero al mismo tiempo añade que en vez de hacer la crítica del derecho penal de la edad media, deberiamos aplicarnos á correjir el de nuestros dias, en el cual hay muchas cosas que las luces del siglo no pueden tolerar. Con este motivo entra en el exámen de la lejislacion

criminal de los ingleses; critica la profusion con que en ella se prodigan la pena de muerte, la de azotes, la de confiscacion, la atrocidad del suplicio de los traidores y otros vestijios de la rusticidad antigua. «Sin embargo, dice nuestro autor, cuando Samuel Romilly propuso sustituir una forma de ejecucion capital menos atroz, su proposicion fue desechada por setenta y tres votos de ciento y trece. El pueblo ingles no es por eso menos del parecer de Romilly, y en 1820 lo probó cuando el suplicio de Thistlewood (1). Ahora todos saben que la ley no será cumplida y que no podria serlo; pero los sabios del parlamento, esos hombres graves que creen formalmente haber dado una escelente razon cuando han dicho: «nolumus leges Angliæ mutari» (*no queremos que se muden las leyes de Inglaterra*), prefieren dejar al verdugo el cuidado de mirar en su pais por la humanidad.»

Examina despues el derecho penal que actualmente rije en Francia, mas humano y racional que el del antiguo réjimen, pero que se resiente del carácter violento del poder imperial que creó nuevas bastillas y restauró la confiscacion: censura la division de los actos punibles en crímenes, delitos y contravenciones, porque el código la deriva, no de la culpabilidad de la accion, sino de la pena que se le impone: critica la dureza de las penas contra los cómplices, contra los destructores de la propiedad del estado, y la teoría de la muerte civil, «principio tan razonable, dice, como puede serlo la idea de suponer que lo que existe no existe, que un vivo es un muerto.» Igualmente nota los defectos de los códigos de Suiza y de Prusia. Pasa despues al exámen de los códigos de procedimientos de estos diversos paises, y observa con un tino semejante al de Montesquieu las ventajas é inconvenientes de sus disposiciones. El resultado de esta digresion es la necesidad absoluta de poner en armonía el derecho penal con la actual civilizacion de los pueblos.

No cree sin embargo que puedan hacerse notables mejoras de este derecho en los estados sometidos al gobierno absoluto, porque bajo este réjimen han de ceder al recelo y á las sospechas del poder todas las consideraciones de la justicia. Su estrella polar es su seguridad individual, y se cura poco de las relaciones eternas del mundo moral. Lo mismo dice de los gobiernos demagójicos y revolucionarios, en donde no hay mas principio de conducta en lejislacion, en diplomacia, en administracion que el interés del partido dominante.

ARTÍCULO II.

DIMOS cuenta de la introduccion de este libro en el artículo anterior: pasemos ya al exámen del cuerpo de la obra. El autor empieza por buscar el oríjen *del derecho de castigar*, que es la cuestion fundamental de la ciencia. Sin ella su trabajo solo perteneceria al arte ó la profesion del jurisconsulto.

Las condiciones esenciales que la conciencia y la razon universal de los hombres exijen del castigo para tenerlo por justo son dos: primera, que sea *merecido*: segunda, que sea impuesto por el *superior*. El mal que se causa al delincuente debe ser *es-*

---

(1) Arturo Tistlewood profesaba los principios de la demagojia mas desenfrenada, y proclamó sus opiniones con suma osadía con motivo de los tumultos ocurridos en Manchester en la época de la crisis comercial que sufrió Inglaterra despues de la paz de 1815. Fue preso, acusado de haber escitado al pueblo á la rebelion y declarado *no criminal*. Algunos meses despues desafió al lord Sidmouth que era ministro, y á quien creia causa de su prision. Fue preso segunda vez, y á poco tiempo puesto en libertad. El 25 de febrero de 1820 se puso al frente de una conspiracion, cuyo objeto era asesinar á los ministros que debian reunirse en casa de uno de ellos. La policía tuvo noticia del proyecto, se anticipó á él, y despues de un combate reñidísimo en que Thistlewood mató á uno de los guardias de infantería, fueron presos nueve de los conjurados. Thistlewood, que se escapó del combate, fue perseguido y preso tambien. Condenósele á la pena de los traidores con cuatro de sus cómplices; pero, cuando despues de ahorcados, les cortó el verdugo las cabezas, el horror y la indignacion del pueblo que asistia al triste espectáculo llegó á tal estremo, que no se ejecutó la division en cuartos de los cadáveres que está prescrita por la ley.

piacion del mal que el delincuente mismo causó. Todos creen justo volver pena por maldad. Pero nadie puede imponer pena sino por el *superior*. Nadie censura al padre que corrije con el castigo las travesuras de su hijo: seria mirado con horror el hijo que hiciese mal á su padre, aunque este fuese delincuente.

Si buscamos, pues, el *orijen* del derecho de castigar, no creamos haberlo encontrado, si es incompatible con estas dos condiciones: *mal merecido é impuesto por la autoridad lejítima*, ó no está intimamente enlazado con ellas.

Pasa despues Mr. Rossi al exámen de los sistemas inventados para establecer aquel orijen, y los divide en dos clases: primera, de los que lo buscan en la idea de la *justicia*: segunda, de los que lo deducen de la idea de la *utilidad*.

A esta segunda clase pertenecen, segun él, los que infieren el derecho de castigar ya del de la propia defensa que el individuo ha cedido al cuerpo social, ya del que cada ciudadano tiene sobre sí mismo y que en caso de ser delincuente entrega á la comunidad en consideracion de las grandísimas ventajas que logra perteneciendo á ella, ya del derecho de defensa que el poder social lejitimamente constituido adquiere como cuerpo moral, ya del derecho á la reparacion del mal causado por el agresor, ya en fin, de los resultados útiles y aun necesarios á la sociedad que produce el ejercicio de la justicia.

Todos estos sistemas prescinden altamente del sentimiento y de la idea de lo *justo*: su basa es la utilidad: el bienestar, el interés, el placer. «Al ver, dice, un partidario del principio del interés caminar al cadalso á uno de sus semejantes, su idea dominante es la necesidad del suplicio de aquel infeliz, para que los que lo imponen puedan trabajar, dormir, andar, en una palabra, gozar sosegadamente y sin temor alguno.»

Despues de destruir con sólidas y victoriosas razones, tomadas de lo mas seguro que hay en el hombre, á saber, sus sentimientos, divide la cuestion en dos partes: el interés individual y la utilidad general.

En el sistema del interés individual no puede definirse de qué parte está la *superioridad*, si de la del reo ó la del poder. Claro es que el *interés* del primero es mucho mayor que el del segundo. Al majistrado y á la sociedad no importa mucho que el delincuente se escape del suplicio: para el delincuente el derecho de escaparse es el mas sagrado, si el derecho estriva en el interés. Ademas en este sistema el hombre no comete maldades sino *errores* de cálculo, y se le castiga por haber omitido en su especulacion algunos elementos necesarios. En el suplicio *expia* su falta de habilidad ó de prevision, no su infraccion contra el órden moral. No se supone *pervertido* su corazon, sino *equivocados* sus juicios. Es cierto que en toda mala accion hay un *yerro*; pero ¿de dónde procede este yerro? ¿De inadvertencia? ¿de ignorancia? No: procede del perverso hábito de considerar todas las cuestiones bajo el aspecto que halaga mas nuestras pasiones desenfrenadas, y de prescindir altamente de todo motivo virtuoso. Se comete el delito porque el hombre arroja de sí, como moscas importunas, todas las inspiraciones de la virtud. Pero si la virtud no es mas que un cálculo bien hecho de interés, ¿por qué es general en los hombres la nocion del deber y del remordimiento? ¿Es un crímen tan grande equivocarse? ¿Siente remordimientos el comerciante que, por haber errado un guarismo en el presupuesto de una especulacion, pierde en ella en lugar de ganar?

Tampoco puede sostenerse el principio de la *utilidad* general, esto es, del mayor *bien* posible del mayor número de ciudadanos, si por *bien* solo se entienden los intereses y placeres materiales. Este principio esclnye, como el del interés individual, todo sentimiento de justicia, toda nocion de órden moral, toda máxima superior á la existencia física del hombre. No hay entre ambos sistemas otra diferencia sino que en el primero la unidad, esto es, el individuo es todo, y en el segundo es nada, y solo se atiende al *número*. Pero el número crea *fuerza*, no *derecho*. De la teoria de la mayor utilidad del mayor número, cuyo representante es siempre el gobierno, han nacido las juntas de seguridad pública, los juzgados escepcionales, las comisiones estraordinarias y los tribunales revolucionarios. ¿Cuál ha sido el motivo ó el pretesto de esas creaciones monstruosas erijidas por la injusticia para oprobio é ignominia de la especie humana? El bien público, la salud del estado, la seguridad. *Salus*

populi suprema lex esto. No : primero debe perecer todo el jénero humano antes que un inocente suba al cadalso. Un juez inicuo condenó á muerte al santo de los santos proclamando la atroz máxima : *conviene que muera uno por todo el pueblo*. Esta proposicion fue verdadera en otro sentido mas alto, pero no en el que él la pronunció. Robespierre, el mismo que despues proclamó la existencia de Dios y la inmortalidad del alma, cuando se trató de asesinar á Luis XVI prescindió de todas las máximas de justicia universal, y se contrajo á este horrible entimema : *su muerte es útil á la revolucion: muera pues.*

Hay alguna cosa superior á todos los intereses materiales de los hombres, y esta cosa es la justicia, que no puede estar fundada sobre el bienestar del mayor número. Aunque la esclavitud doméstica sea utilísima á la agricultura, á las artes, á los placeres, al bienestar del mayor número, ¿dejará por eso de ser la ignominia de los pueblos donde está vijente? ¿Dejará de clamar nuestro sentimiento interior, *no es justo tratar á mi hermano como una bestia?*

El número no es mas que una fórmula, dice el Sr. Rossi, inventada para evitar la repeticion de la unidad, y nada puede añadir al derecho de un individuo; por tanto el sistema de la utilidad del mayor número viene á reducirse siempre al sistema del interes individual. Pueden resultar de uno y otro combinaciones mas ó menos bien entendidas de intereses coincidentes, opuestos ó diversos; pero nunca obligaciones ni derechos : estos han de derivarse de un principio mas alto que el bienestar material. La utilidad general puede y debe poner límites al derecho penal; pero nunca servirle de principio.

En efecto, no todas las infracciones del órden moral, aunque dignas de espiacion, pueden ni deben ser castigadas por el lejislador. La justicia eterna se estiende á todos, pero la humana no : su jurisdiccion es mas corta y se limita al *órden social* de un estado. Por consiguiente la sancion legal solo debe recaer sobre los actos que son contrarios á este órden. En este sentido y solo en él puede decirse que la *utilidad general* sirve de límite á la autoridad del lejislador y del majistrado; mas nunca puede servirle de base.

Toda accion pecaminosa ataca el órden moral ; ni todas pueden ser averiguadas y descubiertas sino solo aquellas que dejan vestijios del tránsito de la maldad, ni todas tampoco ofenden el órden de la sociedad, cuya conservacion está á cargo del poder lejítimo. Pero ahora no se indagan los límites dèl derecho de castigar, sino su fundamento.

Pasa despues á probar que este fundamento no puede ser el derecho de defensa, ni individual, ni colectiva. La defensa individual cesa por su misma naturaleza cuando cesa la agresion ó su peligro, y entónces es precisamente cuando comienza la accion de la justicia. La defensa colectiva no puede ser sino contra los agresores futuros, y en este caso la justicia no miraria el castigo del delincuente sino como un simple medio de aterrar á los que propendiesen á imitarle: asi la justicia careceria de moralidad ; y como los crímenes mas atroces son los que se cometen con menos frecuencia aun en el estado estralegal, deberia imponerse menos pena al parricida que al asesino. Este segundo delito es mas temible para la sociedad que el primero, porque hay mas asesinos que parricidas.

Todos estos sistemas, que convierten la justicia en un mero instrumento político, la falsean y degradan.

Despues de refutar el sistema que supone al hombre en el estado natural con derecho á castigar á otro hombre que cometa una maldad, y el del convenio ó pacto en virtud del cual den los individuos al poder social aquel derecho, deduce el derecho de castigar de la existencia del órden moral que nos revelan á un mismo tiempo nuestros sentimientos, nuestra razon y nuestra conciencia, combinado con la libertad, y por consiguiente la *responsabilidad* del hombre. Si podemos ser inocentes ó criminales, ha de haber una justicia que premie nuestras buenas acciones y castigue las malas.

Pero el hombre es *sociable* por su naturaleza. El estado social es una obligacion y un derecho para él. Pero la sociedad se compone de tres elementos: ciudadanos, leyes, poder; ó en otros términos, *estado*, *órden*, *autoridad conservadora* : tres cosas

todas *justas*, porque todas se derivan del *sentimiento social* innato en el hombre.

Ahora bien, las relaciones que crea el órden social ó son entre un estado y otro, ó entre un estado y los individuos que le componen, ó entre los individuos mismos, y estas relaciones ó son de hostilidad, ó de auxilio, ó de indiferencia. De aquí nacen *el derecho de la guerra* entre los estados, derivado del derecho de defensa; *el derecho de castigar* de un estado ó del poder que lo conserva sobre sus individuos que le hostilicen; y *el derecho de decidir* entre sus individuos cuando no esten acordes unos con otros.

El *derecho de castigar* se deriva, pues, de la justicia eterna que premia la virtud y castiga la maldad, aplicada con las restricciones convenientes al órden social, cuya existencia y conservacion son necesarias para la perfeccion del hombre.

ARTÍCULO III.

TODOS los pueblos y naciones, sea cual fuere su creencia y su forma de gobierno, han admitido sin discusion el principio de que *el mal hecho á la sociedad debe ser castigado por el poder conservador de la misma sociedad.* Esta máxima ha sido reconocida por la razon universal del género humano, con anterioridad á toda teoría, á todo sistema filosófico, político ó administrativo, señal cierta de que está grabada en los ánimos de todos los hombres. Mr. Rossi ha tenido el mérito de buscar su orijen donde realmente está, que es en los sentimientos innatos del corazon, descartando los erróneos y débiles fundamentos que quiso darle la falsa filosofía del siglo XVIII. Repetirémos en compendio los raciocinios de nuestro autor para dejar bien fijas las ideas en esta importante materia.

El hombre tiene el sentimiento innato de lo justo y de lo injusto: luego existe un órden moral.

El hombre es intelijente y libre: luego conoce cuando se conforma y cuando se aparta de las leyes del órden moral.

Una de estas leyes es que *el mal debe ser expiado.* El hombre la siente y la reconoce; sin ella no herirían los puñales del remordimiento.

El hombre es *sociable*: luego reconoce la existencia de la *república* aunque solo sea patriarcal ó de familia; reconoce la existencia de las leyes, es decir, *el órden social*, y reconoce la existencia de la autoridad pública encargada de conservar el órden.

El *órden social* no es, pues, otra cosa que el *órden moral* aplicado á la república: toda *infraccion* del órden social debe ser castigada: ¿por quién? por la autoridad encargada de sostenerlo. Existe, pues, en el poder social *derecho de castigar* á los delincuentes sin que sea necesario buscar el orijen de este derecho ni en la utilidad pública, ni en el estado anterior á la sociedad, estado que nunca ha existido, ni en ninguna convencion humana. Este derecho se deriva inmediatamente de esta ley del mundo moral: *el mal debe ser expiado.* Tal es la teoría que desenvuelve el autor en el primer libro de su obra.

En el segundo comienza, digámoslo asi, la ciencia cuyos cimientos ha echado en el anterior, y trata del delito. Da este nombre á *la infraccion imputable, capaz de ser estimada por la justicia humana é inevitable sin la sancion penal, de un deber útil para la conservacion del órden público, y cuyo cumplimiento tienen derecho de exijir la sociedad ó sus individuos.*

En esta definicion *la infraccion de un deber* es el *género*, y las demas circunstancias son la *diferencia* que caracteriza la cosa definida.

Toda accion contraria al órden moral es infraccion de un deber para con Dios, para con nosotros mismos ó para con nuestros semejantes. Todas estas infracciones son *pecados*, pero no todas son *delitos.* El hombre es responsable de todas ante la justicia divina; pero la jurisdiccion de la humana tiene límites mas estrechos, designados por las demas partes de la definicion, escepto la *imputabilidad*, que tambien es necesaria para constituir el pecado.

Despues esplica cada una de estas circunstancias. La primera es que la infraccion del deber *pueda ser estimada por la justicia humana*; esto es: que el lejislador antes de colocar una accion inmoral en el catálogo de los delitos ha de formar idea exacta del mal que se hace con ella á la sociedad, y compararle con los inconvenientes que puede producir su castigo. «Si los lejisladores, dice Rossi, hubiesen tenido siempre presente esta... condicion del delito social, no existirian muchas leyes en los anales del derecho criminal; entre otras no se encontrarian ciertas leyes relativas al desafio.» Se ve, pues, que se adopta el principio de la necesidad y de la *conveniencia*; mas no para dar un fundamento, sino para señalar un límite *al derecho de castigar*. La justicia del hombre no puede tener tanta estension como la del cielo, y debe terminarse donde cese la *utilidad*. Mas nunca puede recaer sino sobre acciones contrarias al órden moral: órden cuya existencia se niega en el sistema de los intereses materiales.

No ha de haber otro medio para evitar la infraccion sino la sancion penal. Deberán, pues, escluirse del código penal las acciones reprensibles sometidas á la sancion natural como la intemperancia, ó á la sancion relijiosa como los malos pensamientos consentidos; las que el gobierno puede impedir por medidas gubernativas, como la mendiguez voluntaria; las que puede reparar la justicia civil, como la denegacion de una deuda.

El deber infrinjido ha de ser útil para la conservacion del órden público; pues esta utilidad designa el límite donde se separa el delito propiamente dicho de la inmoralidad. Aunque todo acto ilícito no deja de producir siempre algun daño á la sociedad, á veces es este daño tan corto que seria mayor el que produciria la aplicacion de la pena. El lejislador criminal no defiende el órden *moral* del universo, sino el órden *público* de la sociedad: es menester no olvidar en ningun caso esta distincion.

El deber violado ha de ser exijible ó requerible, es decir; su violacion ha de ser *lesion* de un derecho. Así la infraccion de los deberes para con Dios ó para consigo mismo no pertenece á la jurisdiccion de la justicia humana. Los deberes relijiosos infrinjidos no se colocan en la clase de los delitos, sino cuando comprometen el órden social; en este caso tiene derecho la sociedad á exijir el cumplimiento de aquellos deberes.

En fin, el derecho violado ha de pertenecer *al cuerpo social ó á sus individuos*. De aqui nace la distincion de los delitos públicos y privados, que se deriva de la misma naturaleza de las cosas.

Nos hemos detenido tanto en las dos cuestiones del orijen del derecho de castigar y de la esencia del *delito*, porque son capitales en la ciencia de la lejislacion criminal. La primera nos hace conocer la *lejitimidad* de la justicia humana: la segunda los *límites* de su accion.

El resto de este primer tomo, aunque de suma utilidad para el lejislador y jurisconsulto, no presenta un campo tan vasto al filósofo, aunque siempre llama la atencion la sagacidad con que analiza nuestro sabio escritor todas las materias que trata.

En los capítulos siguientes de este segundo libro trata del mal producido por el delito y de la imputabilidad.

Mr. Rossi divide el mal en físico, moral y misto. El primero no constituye delito. El hijo, que mata á su padre por casualidad y sin querer, no es parricida. Tampoco puede la justicia humana conocer de los actos que producen solo un mal moral; y el autor reserva para cuando trate de los actos *internos* y *preparatorios* la cuestion del que ha tomado una resolucion criminal, persiste en ella y está próximo á ponerla en ejecucion.

El mal misto de moral y físico que el hombre se haga á sí mismo, como el suicidio y la mutilacion, no pertenece tampoco á la jurisdiccion humana, sino en el caso de que le haya hecho con intencion de negarse á un servicio que la sociedad tiene derecho á exijir de él, como el soldado que se mutila por inutilizarse para la milicia.

Cuando el mal físico de la accion inmoral recae sobre otro individuo, es menester valuarle. Aqui entra el autor en una análisis larga y difícil en que nos es imposible seguirle, y de la cual resulta la division que hace de los delitos en cuatro clases, á saber: contra las personas, contra el cuerpo social, contra la propiedad privada,

contra la propiedad pública, y su subdivision segun la naturaleza de los bienes que atacan.

En los últimos capítulos trata de la imputabilidad, la cual se deriva de la *moralidad* del ajente, esto es, de su intelijencia y de su libertad, y se agrava segun el conocimiento que tenga de la ley moral, de la ley positiva, y segun las circunstancias del hecho anuncien menos provocacion y mas reflexion para cometer el crimen.

TOMO II.

ARTÍCULO I.

ESTE segundo tomo contiene la conclusion del libro II en que se trata del *delito*; el libro III que habla de las *penas*, y el IV y último donde se examina la naturaleza y caracteres de la *ley penal*.

En el tomo anterior se esplicó la definicion del delito por sus cualidades esenciales, su division en clases y su imputabilidad. Este comienza esplicando los medios de justificacion y disculpa la varia naturaleza de los actos que constituyen el delito, y de la participacion en él: grandes y difíciles cuestiones, tanto en la teoría como en la práctica del derecho penal; pero que nosotros no podemos hacer mas que indicar, dando, aunque imperfectamente, á conocer á nuestros lectores una obra tan importante.

Se justifica un acto, criminal en la apariencia cuando el ajente al tiempo de cometerlo se halla en un estado tal que destruye toda su moralidad. Se disculpa cuando el estado en que se halla el ajente le hace acreedor á la mitigacion ó á la esencion absoluta de la pena legal. La justificacion declara inocente al que obró el acto, como sucede al que mata á otro en defensa justa de su propia vida. La disculpa disminuye ó aniquila la pena; mas no establece la inocencia moral del reo.

Las causas que justifican ó disculpan el acto dañoso son: primera, la lejitimidad del hecho: segunda, la ignorancia: tercera, el error: cuarta, la violencia. La causa de lejitimidad justifica los actos del soldado, del ajente de policía, del ministro de justicia que cumplen las órdenes legales de sus superiores y llenan un deber.

Pero *¿deben obedecerse sin escepcion alguna todas las órdenes del superior*? Esta es la gran cuestion de la *obediencia pasiva*, de que tanto se han valido las pasiones políticas en un estremo para afirmar el despotismo del poder, en otro para debilitar los vínculos del órden público.

M. Rossi demuestra que un inferior, por serlo no renuncia al sentido comun, y que hay casos en que obedecer la órden del gefe seria renegar la intelijencia, como por ejemplo, si el coronel mandase al soldado matar á un niño de pecho que está durmiendo. La doctrina de la obediencia pasiva es, pues, incomprensible en moral. Es tambien absurda en la práctica; pues de ella se inferiria que el soldado puede asesinar al rey, si se lo manda su cabo de escuadra.

Distingue el autor tres órdenes de hechos: primero, los mandados por la ley aunque sea inícua; el ciudadano que la cumple no queda espuesto á responsabilidad penal: segundo, las formas que la ley establece para su cumplimiento; el inferior no es responsable cuando se le manda segun dichas formas: tercero, los actos que la ley ha dejado á la libre voluntad del superior. Si este en casos de esta especie manda una cosa evidentemente criminal, el inferior que le obedezca tiene participacion en el delito.

M. Rossi no se hace cargo de un argumento acaso el mas fuerte que pueden objetar los defensores de la obediencia pasiva, y es: que «si el inferior se constituye juez de la lejitimidad del acto que se le ha mandado, podrá á veces, por error ó malicia, suponer ilejítimo lo que no lo es.» Este argumento que milita con mucha razon en todas las ocasiones en que el ciudadano quiere constituirse á sí mismo acu-

sador, juez y verdugo, no tiene fuerza alguna en el caso presente. Su obediencia ó desobediencia han de ser juzgadas primero en el tribunal de su conciencia, y despues en el de la justicia humana. Ni ante el uno ni ante el otro podrá disculpar su inobediencia con el pretesto de que la órden fue inmoral, si efectivamente no lo fue.

Despues de examinar y distinguir los efectos de la ignorancia, del error y de la violencia en la justificacion ó disculpa de las acciones humanas, pasa á analizar los diferentes actos que constituyen el delito. Su principio fundamental es este: *la justicia humana no puede castigar sino cuando infiera con certidumbre moral de los actos esteriores la resolucion interior de cometer el crímen*. Solo entónces puede imputar el hecho criminal.

Empieza por distinguir los actos internos de los esternos, y entre los esternos los actos preparatorios de los de ejecucion. En fin, la ejecucion puede ser suspendida ó frustrada.

En cuanto á los actos internos no pueden estar sometidos á la ley penal por la imposibilidad de conocerlos, mientras no los revele algun acto esterior. Por mas probable que parezca, en circunstancias dadas, que se ha tomado la resolucion de cometer el crímen, no puede existir ni la certidumbre moral ni la legal, porque no existe ningun acto esterno de donde pueda inferirse.

Llámanse actos *preparatorios* del delito aquellos con los cuales el delincuente se pone en estado de hacer su obra de iniquidad; pero sin haberla comenzado todavía. Estos actos pueden ser ó *inocentes* en sí mismos, ó constituir otro nuevo delito; pero de ningun modo revelan la resolucion de cometer el que con ellos se prepara. Se ha comprado el veneno: se ha echado en el vaso. Hasta ahora *no se ha infrinjido ningun derecho*: hasta ahora no se ha empezado la accion de envenenar. Luego los actos preparatorios no pueden ser castigados por la ley penal, y solo tiene la sociedad el derecho de aplicar las medidas preventivas de policía, si las encuentra capaces de prevenir el delito que los actos preparatorios pueden hacer que se tema ó se sospeche. Solo pueden someterse algunos de estos actos que tienen una relacion mas íntima con el delito á la justicia criminal, imponiendo al acusador la obligacion de probar por otros medios que existia la resolucion de cometerlo. Las propuestas aceptadas ó no aceptadas de cometer un crímen, las tramas culpables conocidas por palabras ó por escritos estan en este caso; pues por mas relacion que tengan con el acto criminal, no lo comienzan, sino lo preparan.

Actos de ejecucion son aquellos en que empieza ya á atacarse un *derecho*. El vaso de veneno se presenta á la víctima: bébalo, ó no hay *tentativa* de delito: ha comenzado el acto criminal y revela la intencion del ajente. Bébese el veneno y produce su efecto: hé aqui el crímen *consumado*. El veneno no produce su efecto ó no es bebido: hé aqui el crímen *frustrado*. El envenenador antes de que se beba, movido de la piedad ó del remordimiento ó del temor, declara la traicion é impide que se consume la catástrofe: hé aqui el delito *suspendido*.

M. Rossi opina que la pena correspondiente á los actos succesivos de ejecucion debe ser correspondiente á la gravedad de ellos, esto es, tanto mayor cuanto mas se acerquen á la consumacion; pero siempre menor que la del delito consumado. El delito suspendido por la accion voluntaria del actor no es ya delito, y no debe castigarse. Los actos ya ejecutados podrán ser *delitos* de otra clase y merecer castigo; pero no el que corresponde al delito que se queria cometer: en fin, el delito frustrado parece que mereceria la misma pena que el consumado; pero «válgale tambien, dice el autor, al delincuente la buena fortuna de su víctima.» Fúndase en que el reo en este caso no tiene que expiar los goces criminales que esperaba de su delito, y en que los hombres son muy induljentes con el que no logró el mal que deseaba hacer.

Ninguna de estas razones nos parecen fuertes. Esa induljencia no es *moral*; solo es producida por la alegría de que la víctima se hubiese salvado; y cuando los hombres estan alegres no son muy severos. La expiacion no recae ni debe recaer sobre los *goces criminales* mezclados siempre de angustias, que son su *expiacion* en esta vida, sino sobre la infraccion del órden moral que debe ser restablecido por la pena. Dis-

paré mi escopeta contra otro hombre á quien deseaba matar; el tiro no salió ó se erró: tan homicida soy como si hubiera atravesado el corazon á mi enemigo.

Concluye este capítulo con la *participacion* en el delito, la cual divide en *codelincuencia* (voz que será necesario admitir en nuestra lejislacion criminal) y *complicidad*, y censura los códigos que han confundido en una sola estas dos especies de participacion.

Llama *codelincuentes* á todos los que han sido *autores* de la *resolucion* criminal ó de su *ejecucion*. Establece, pues, tres clases de codelincuencia: los provocadores directos del delito que han sido autores de la resolucion sin tomar parte en la ejecucion; los que sin haber cooperado á la resolucion han tomado voluntariamente parte en la ejecucion, y los que han cooperado á la resolucion y á la ejecucion, llamados comunmente *autores principales*. *Cómplices* son los que, sin ser autores de la resolucion ni de la ejecucion, han ayudado á una ó á otra, ó á ambas, física y moralmente. El autor señala con mucha exactitud el grado de responsabilidad que compete á cada clase de delincuencia ó de complicidad.

Es escusado decir que nuestro autor refiere las muchas y variadas cuestiones que presenta su obra á los principios jenerales que sentó en el tomo I y que ya hemos espuesto. De ellos deduce todas sus conclusiones; y solo por haberlos visto mal aplicados, á nuestro parecer, nos hemos separado de la opinion de M. Rossi en la cuestion del delito frustrado.

ARTÍCULO II.

EL libro III de esta obra esplica la naturaleza, efectos y cualidades de la pena. Despues de su definicion, *el mal causado por el poder social al perpetrador de un delito*, pasa el autor á esplicar su *fin*. Este es el cumplimiento de la justicia social, la conservacion del órden público. Cualquiera otro fin que se atribuya á la justicia humana en la imposicion de la pena es secundario. Las tres condiciones esenciales de la pena legal son: primera, que castigue el mal con el mal: segunda, que castigue solamente al autor del delito: tercera, que lo castigue en proporcion del derecho violado.

Son efectos de la pena la instruccion y el temor. Instruye á toda la sociedad, porque manifiesta inmediata é imperativamente las leyes del órden moral relativamente á sus aplicaciones al órden público. Aterra, ya al mismo delincuente, ya á los que se hallasen inclinados á imitarle. *Previene*, pues, *los delitos*, porque obliga á los hombres á estudiar y respetar el órden moral, y porque aterra á los que no quieren instruirse ó tienen una perversidad superior á la instruccion.

Se ve, pues, que la utilidad de la pena es un *corolario*, no un *principio* de su esencia. El autor cita la *enmienda* del delincuente como un efecto mas deseable que seguro del castigo. Con este motivo se estiende acerca del sistema penitencial de las cárceles, que hasta ahora, segun M. Rossi, no ha producido resultados satisfactorios.

Otros efectos de la pena son: el sentimiento de seguridad que da al cuerpo social, y la satisfaccion de la conciencia pública ofendida por el delito. Esta satisfaccion procede del deseo del bien y de la conservacion del órden que es general á todos los individuos de la sociedad.

Pasa despues á la gran cuestion de la proporcion entre la pena y el delito. Reconoce la imposibilidad de resolverla por el simple raciocinio, porque en las ciencias morales no hay un tipo, no hay una unidad como en las Matemáticas. Serian necesarios tres datos que no existen: primero, la ecuacion entre un delito dado y su pena: segundo, la escala de relacion de los delitos: tercero, la de las penas.

Recurre, pues, á la conciencia del género humano para aproximarse en cuanto sea posible á la verdad. «La relacion, dice, que percibimos entre el mal moral y el padecimiento de su autor.... en cada caso particular son hechos de conciencia, verdades sentidas é irrecusables» de *intuicion*, como las llama mas arriba. Por consiguiente aconseja al lejislador que en esta parte procure estudiar el espíritu de la na-

cion, la historia del pais, la estadística de las causas criminales para no contrariar la conciencia pública que siempre es el resultado de estos principios: primero, la mayor ó menor enerjía del impulso criminal que varia segun el grado de civilizacion: segundo, la mayor ó menor probabilidad de que se cometa el delito: tercero, la gravedad del mal producido por él: cuarto, el peligro en que pone á la sociedad y el temor que inspira.

Las cualidades de la pena deben ser las siguientes:

Personales, esto es, deben recaer solamente sobre el autor del delito. Es verdad que toda pena produce efectos perniciosos á víctimas inocentes. Un reo condenado al último suplicio puede dejar en el desamparo á su mujer y á sus hijos. Pero no es la ley la que quiere este mal indirecto, sino el delincuente cuando se arrojó á cometer un crimen merecedor de aquella pena.

Morales, es decir, aquellas que no despierten pasiones en otros hombres, como la confiscacion; ni se opongan á la enmienda posible del delincuente, como las infamantes.

Divisibles en cuanto sea posible para poder atender á las circunstancias atenuantes y agravantes, y al mayor ó menor grado de la sensibilidad del reo.

Reparables o remisibles para el caso de la reposicion de la sentencia ó del uso del derecho de clemencia.

Instructivas y satisfactorias, esto es, deben tener analojía con la naturaleza del delito. Mas esta relacion ha de ser intrínseca como la privacion de derechos políticos al que ha usurpado cargos públicos, ó la multa al reo de estafas; mas no material como seria quemar al incendiario, ó dar veneno al emponzoñador.

Ejemplares, esto es, públicas, solemnes y que produzcan en el delincuente un mal que aterre á los que quisieran imitarle.

En fin, *correctivas* ó capaces de producir la enmienda del reo ó por temor ó por conviccion.

De estas cualidades las mas esenciales á la pena son que sea *personal*, *moral y ejemplar*; porque por ellas se restablece el órden moral que violó el delito. Las otras condiciones son propias para correjir en muchos casos la falibilidad de la justicia humana, ó para otros fines útiles á la sociedad.

Es llegado ya el caso de examinar las diferentes especies de penas contenidas en los códigos, y empieza M. Rossi por el exámen de la pena capital.

Ante todas cosas debe averiguarse si es *lejítima*, esto es, si el poder social tiene derecho de imponerla. El argumento de M. Rossi á favor de este derecho no tiene réplica. Esta pena ha sido impuesta por todos los lejisladores; está escrita en todos los códigos, y se ha aplicado en todas las naciones. Ahora bien: todo el género humano puede haber estado equivocado y estarlo aun sobre una cuestion de física y de astronomía, no sobre un hecho de conciencia. El sentimiento universal de los hombres en sociedad da á esta el derecho de esterminar al parricida, al asesino, al envenenador. Nada puede oponerse contra este hecho que prueba el derecho por ser producto de la conciencia humana.

Vengamos al raciocinio. La vida, como todos los demas bienes del hombre, puede ser objeto de la *penalidad*, siempre que ofrezca materia á la *expiacion*, es decir, siempre que conserve analojía y proporcion con el delito. El padre de familias, que mata á un hombre por defender la vida de su hijo ó el honor de su mujer, cumple una obligacion. La justicia social cumple la suya, cuando impone la pena *merecida* por el delincuente, y no tiene otro medio de defender la sociedad.

No por eso niega el autor cuán grande abuso se ha hecho y cuánto se abusa aun de la pena capital. Desea como nadie que se borre de los códigos; pero antes se necesita que los progresos de la civilizacion moral de los pueblos hagan muy raros los crímenes que está destinada á castigar y prevenir.

Viniendo á las cualidades de esta pena se ve que es *personal* y *ejemplar* por el terror que inspira. En cuanto á su *moralidad* puede escitar pasiones muy funestas cuando se aplica mal. La pena capital impuesta al robo sin asesinato multiplica los asesinatos y disminuye los procesos de robo. El salteador, á quien la ley avisa que nada gana con respetar la vida del robado, tiene un fuerte incentivo para esterminar el

testigo de su crímen. Impuesta la misma pena á los delitos *puramente* políticos, da un grande impulso á la calumnia, á los furores de los partidos, á los aduladores del poder. M. Rossi cree que cuando un delito político no se complica con el asesinato, el robo y el incendio ó algun otro crímen de una categoría diferente, no debe imponérsele el último suplicio. Esta opinion, contraria á la de Beccaria, que solo admite la pena capital en los delitos de estado, prueba la diversidad de principios de ambos publicistas. El primero se funda en la conciencia pública menos vulnerada por los crímenes políticos que por el asesinato, el incendio y el veneno. El segundo en la utilidad del órden político establecido. La pena capital es el *máximo* de las penas, y solo debe aplicarse á los mas graves atentados contra la moral, y en los casos en que la sociedad exije la mayor represion posible.

La pena de muerte demasiado prodigada, mucho mas si la precede mutilacion ú otro tormento, ó si es lenta y terriblemente dolorosa, hace las naciones bárbaras y sanguinarias porque se acostumbran al espectáculo de ver sufrir al hombre. Tambien producen otro efecto moral sumamente pernicioso, y es la impunidad de los delitos. Nadie se atreve á declarar, ni á acusar, ni á condenar cuando el resultado ha de ser llevar al delincuente al cadalso por un delito que la conciencia pública no cree merecedor de tanta pena.

No sucede lo mismo cuando la pena capital se impone por grandes atentados contra la humanidad. En estos casos es menester reprimir mas bien que escitar la indignacion del público, de los testigos y de los jueces. Entónces es la pena eminentemente ejemplar, y no pocas veces reconoce su justicia el mismo infeliz que ha de sufrirla. Cuando el delito está bien probado, el suplicio es merecido, y si se impone la pena de muerte pronto y sin crueldad, la sensacion de terror saludable que esperimentan todos es solemne y utilísima.

No siendo reparable ni remisible la pena de muerte, opina el autor que ninguna sentencia capital deberia ejecutarse sin la prévia revision del poder que tenga la prerogativa del derecho de clemencia.

Las demas penas corporales inferiores á la de muerte son *inmorales*. La intensidad de muchas de ellas depende del verdugo. Y en general imposibilitan en una nacion bien morijerada, ó cuando menos instruida y dotada del sentimiento del honor, la enmienda del delincuente, que ya estigmatizado por la ley, no podrá encontrar ni alivio ni trabajo, ni amor, ni amistad sino en hombres tan inmorales como él. La misma observacion hace M. Rossi sobre las penas *infamantes*.

Pero contra estas hace otra objeccion todavia mas fuerte. El poder social no puede disponer del espíritu público para infrinjirlo como pena. La opinion que de un hombre formen sus conciudadanos no depende ni de la ley ni de la sentencia del juez; depende solo del juicio que formen de sus acciones y costumbres. La pena infamante está *de mas* cuando el delito es de aquellos que suponen un alma bajamente inmoral, como el hurto, el daño hecho alevosamente, el falso testimonio, la calumnia. La pena infamante no produce su efecto cuando el delito inspira mas horror é indignacion que desprecio, ó es producido por la exaltacion de pasiones no reprimidas.

Trata despues del encarcelamiento, que es la pena por escelencia en las naciones civilizadas; pues priva del bien de la libertad que es el mayor de los sociales. El autor entra en este capítulo en una larga discusion acerca del sistema *penitencial* de las cárceles, y espone escelentes ideas sobre esta materia, que actualmente llama la atencion de todos los publicistas y filósofos.

Restan la multa y el destierro en sus diferentes especies. Proscribe muy justamente la confiscacion y las multas exorbitantes que se acerquen á ella. Censura las multas que son parte *alicuota* del capital, poco onerosas para los muy ricos, y graves para los que son menos; y concluye á favor del establecimiento de un *máximo* y de un *mínimo*, y de la disminucion de las multas por infracciones pequeñas. «Estas multas, dice, no deben ser *penas*, sino *avisos*.»

La locomocion ó la translacion obligada del delincuente de un punto á otro la cree muy oportuna para los delitos puramente políticos, porque esta pena tiene analojía con el impulso criminal, esto es, con la *ambicion*, y asegura la sociedad contra la turbulencia ulterior del delincuente.

ARTÍCULO III.

El cuarto y último libro de este tratado habla de la *ley penal*, su necesidad, formacion y composicion.

La justicia humana no castiga todos los actos inmorales, sino solo aquellos que infrinjen derechos exijibles y que no pueden sostenerse de otra manera sino por la ley penal. El derecho de castigar se funda en dos elementos, el delito y la necesidad de castigarlo. El primer elemento es conocido, fijo é invariable: el segundo puede admitir modificaciones. La ley penal es, pues, variable por su esencia misma; pues depende de la situacion moral y de las circunstancias en que se halla la sociedad.

No hay cosa mas inocente que pasearse de noche; pero el que prevea que por las circunstancias particulares de la ciudad su salida á aquellas horas ha de producir desórdenes, cometerá un acto inmoral, si á pesar de su conviccion se pasea. Pero ¿podrá castigarle el poder social por aquella inmoralidad? No, si no existe una ley que lo prohiba; porque podrá responder, con verdad ó sin ella: *yo creia hacer una accion inocente*. Y ¿quién le probará lo contrario no existiendo otro testigo que su conciencia individual?

Mas: aun cuando la inmoralidad del acto sea notoria y no pueda terjiversarse podrá decir el delincuente, si no hay ley: *es verdad que he obrado mal; pero no crei hacer un gran daño á la sociedad, pues no ha prohibido esta accion*. Y ¿quién le probará que miente? M. Rossi añade á estos argumentos, que no tienen réplica, el del carácter *preventivo* que tiene la ley penal, para probar la necesidad de comprender en ella todos los delitos, especificando sus penas; y deduce el principio conservador á un mismo tiempo de la moral, del órden y de la libertad; *á nadie debe castigarse sino por actos previstos en la ley*. La equidad natural de los jueces y majistados era buena para los tiempos primitivos de la civilizacion, en los cuales la única garantía era la probidad personal del que juzgaba y sentenciaba. Entónces no habia *leyes*, sino *usos*: entónces se seguia en las sentencias el impulso de la conciencia pública, bien ó mal interpretada. Ya hemos salido de aquellos rudimentos: ya es necesario que los oráculos de la conciencia los dé el lejislador, y que sean esplícitos, claros y terminantes.

Mas no por eso se crea que si es necesaria la promulgacion de la ley que declara el *delito*, lo es igualmente la determinacion de la cantidad fija de pena que debe imponérsele. «Los que asi piensan, dice el autor, han hecho de cada ley un lecho de Procusto, donde tiene que acomodarse de grado ó por fuerza cada caso particular.» Es necesario que el lejislador deje al juez la latitud competente, dentro de ciertos límites, en la especie de pena que corresponda á cada delito. Esta debe á la verdad designarse en la ley: porque ¿quién sin estremecerse dejaria al juez la facultad de elejir entre la pena de muerte y la de encarcelamiento, entre la deportacion y la multa? Pero en las penas *divisibles*, señalados el *máximo* y el *mínimo* de ellas, puede y debe dejarse al majistrado la eleccion de la *cantidad* para ocurrir á los diversos casos y circunstacias que la ley no ha podido prever.

Examina despues quién debe ser el lejislador penal, y no duda en decidirse por los congresos representativos. En cierto grado de civilizacion podria un hombre instruido, independiente y de probidad formar buenas leyes civiles. La teoria de las obligaciones y derechos se funda en principios fijos é invariables, fáciles de aplicar á las nuevas combinaciones de intereses que sean creados por la sociedad. No asi la ley penal, fundada en dos hechos, la conciencia y las necesidades sociales.

En cuanto al principio moral, atacado por el delito, corre tanto mas riesgo de ser adulterado por las pasiones humanas, cuanto mas se separe su exámen de la conciencia *pública* y se reduzca á la *individual*. Pero prescíndase del peligro de las pasiones: supóngase al individuo, á quien se dá el cargo de lejislador, inaccesible á todo afecto que no sea el de la justicia: se caerá siempre en el inconveniente de introducir en la lejislacion penal del espíritu de sistema que pondrá sus conclusiones facticias en lugar de inspiraciones comunes de lo bueno y de lo justo. Un sectario del sistema de la *utilidad* solo calculará el mal material de las acciones. El que esté persuadido de la gran importancia del comer-

cio y de la industria para los progresos físicos y morales del hombre, dará una gravedad moral exajerada á los crímenes de falsificacion, pirateria y fabricacion de falsa moneda. El que es muy relijioso, traspasará probablemente los límites de la sociedad para invadir el territorio de las conciencias, y castigará los actos inmorales aunque no tenga el órden público necesidad de castigarlos. «Escójase, añade, al contrario un hombre de la escuela del siglo XVIII, y muy probablemente la relijion se arrastrará cautiva á los piés de una política invasora, ó á lo menos el culto esterior y sus ministros estarán faltos de proteccion.» Esto en cuanto á la *moralidad* de la ley penal.

Y en cuanto á su *necesidad* ¿dónde está el hombre de estado, el filósofo profundo, el erudito laborioso que pueda jactarse de conocer todas las exijencias sociales, todos los hechos que las revelan, todos los sucesos que las demuestran, mucho mas cuando estas exijencias son por su naturaleza variables? Para conocer el verdadero estado moral de la sociedad, que es uno de los dos elementos esenciales de la ley penal, es necesario el exámen y la confrontacion de muchos testimonios diferentes; y ni uno ni otro puede conseguirse sino en una asamblea lejislativa suficientemente numerosa.

Despues de esplicar quién debe ser el lejislador, pasa á esplicar cómo debe hacerse la ley, y examina en primer lugar la cuestion de la *codificacion*, esto es, si conviene para reformar la lejislacion penal formar un código completo de una vez, anulando todas las leyes anteriores, ó bien hacer la reforma por medio de leyes parciales y succesivas. El autor se decide por este segundo método, y solo cree aplicable el primero en un pais falto de leyes penales, ó cuya lejislacion criminal se creyese muy mala.

Pero si parte de la lejislacion es buena, seria un desatino derribar lo que existe, lo que ya está identificado con las ideas y costumbres del pueblo, solo por el gusto de formar un edificio de nueva planta, cuya base sea un *sistema*, y por consiguiente dé ocasion á graves errores, aun prescindiendo del notable daño de obligar á los jueces y abogados á estudiar una jurisprudencia nueva. Cuando se corrije una mala ley se alteran respecto á los casos que á ella se refieren, las doctrinas de los letrados: esto es facil, y ningun jurisperito se quejará de ello. Pero altérese toda la lejislacion, aun en la parte que tiene buena, y habrán de aprender de nuevo su oficio.

Añádase á esto la dificultad, ó por mejor decir, imposibilidad de que un Congreso lejislativo concurra verdaderamente á formar un código entero. Una ley puede ser discutida, examinada bajo todos sus aspectos y votada en conciencia con conocimiento de causa. Un código no se adoptará nunca sino por un voto de confianza concedido al redactor y á la comision.

Ademas, si el *código civil* puede hasta cierto punto ser eterno é inmutable, no asi el código penal, sometido á las exijencias y necesidades sociales, esencialmente variables. En el concepto de hacer inmutable la obra, «son, dice, dos absurdos del mismo género un código y un diccionario de la academia.» Confesamos que no hemos entendido bien esta comparacion de M. Rossi. Es posible que el redactor de un código piense en hacer una obra muy duradera. Es una autoridad lejitima; y sus decisiones tienen fuerza de ley, mientras no haya otra autoridad semejante que las derogue. No tienen ese carácter los diccionarios de las lenguas. Los cuerpos sabios que los publican consignan en ellos las decisiones del uso actual: «Quem penes arbitrium est, et jus et norma loquendi» y por consiguiente reconocen la autoridad superior del uso, la proclaman y son, por decirlo asi, su poder ejecutivo. ¿Llega á desusarse ó perderse una voz, corriente antes y admitida en el lenguaje? El diccionario advierte á los que quieran hablar bien el idioma, que aquella voz es *desusada* ya, ó está *anticuada*. ¿Introdúcese en el lenguaje y en el uso de los escritores instruidos alguna palabra nueva? El diccionario la inserta, y esplica su valor. ¿Se muda la significacion de un vocablo? El diccionario lo avisa. Parécenos que es imposible á los diccionarios aspirar á la inmortalidad. No conocemos, pues, qué relacion ó semejanza tiene un libro sometido esencialmente al uso, la cosa mas variable y caprichosa que hay entre los hombres, con un código cuya anulacion no puede ser efecto sino del ejercicio posterior de la autoridad lejislativa. Tampoco entendemos cómo puede ser *ridículo* el diccionario de un idioma. Por mal hecho que esté, siempre será necesario para los que quieran aprender aquella lengua, y utilísimo cuando menos para los que la sepan. Es verdad que solo dice que es ridículo en cuanto aspire á la *inmutabilidad*. Pero ¿cuál es el diccionario que tiene esa pretension?

Los dos ultimos capítulos de la obra esplican lo que debe contener la ley penal, y cómo debe redactarse y componerse; cuál debe ser la latitud concedida al juez; cuándo conviene definir los delitos; cuándo no, y cómo deben redactarse los artículos relativos á la participacion en el delito, á las circunstancias atenuantes y agravantes, justificacion y disculpa.

No nos atrevemos á decir que hemos dado una completa descripcion de esta escelente obra; pero sí que lo hemos procurado. Nuestra costumbre, cuando tenemos que dar cuenta de los libros de esta clase, es estudiarlos, meditarlos y escribir los pensamientos que ha dejado en nuestra alma. Otros seguramente harán mejor este estudio; pero á lo menos no será inútil indicarles nuestras ideas, que podrán despues comparar con las suyas.

LIBRO DE LOS NIÑOS,

POR D. FRANCISCO MARTINEZ DE LA ROSA.

MADRID, 1839.

In tenui labor; at tenuis non gloria.

El cantor, dotado de una voz de grande alcance, hace mayor esfuerzo cuando tiene que reprimirla que cuando la despliega en toda su estension. El insigne poeta, que supo conmover los mas íntimos senos del corazon con los acentos lamentables de *Edipo* y con las heróicas calamidades de Zaragoza: el ilustre orador que ha ennoblecido la tribuna española con su varonil é independiente elocuencia: el sabio publicista, que ha examinado y espuesto las necesidades y tendencia de la época actual, abandona ahora el puñal de Melpomene, la lira de Píndaro, el punzon de Tulio y la pluma de Montesquieu, y reduce las dimensiones de su intelijencia á la estrecha capacidad de los niños, á quienes habla y á quines hace hablar, y la reduce con la envidiable facilidad que es el carácter distintivo de sus obras. Estamos persuadidos á que ninguna le habrá costado tanto trabajo como esta. Es fácil al que está dotado de genio poético elevar el tono á la altura de su imajinacion: es fácil al hombre instruido y versado en las discusiones políticas y filosóficas, adoptar el giro, ya lójico, ya oratorio, que corresponda á la situacion y al pensamiento. Sabe que habla á hombres, y que le han de entender. Pero espresar ideas morales y relijiosas, es decir, de un órden altísimo, de manera que se hagan intelijibles á la tierna razon de los niños, y que estos puedan percibirlas por sentimiento, mas bien que por raciocinio, es obra harto dificil, y que supone en el que la emprende y la desempeña debidamente un grande conocimiento del instinto moral del hombre, única facultad desenvuelta en la edad para la cual escribe.

La prosa y los versos contenidos en este librito, sin dejar de tener la dignidad correspondiente á sus argumentos, están dotados de la sencilla injenuidad que es propia de la infancia. Pero dentro de este círculo tan estrecho, se descubren bellezas, capaces de ser sentidas por los mismos niños y de indicarles las ideas del buen gusto al mismo tiempo que las de la virtud; ideas que están mas enlazadas entre sí de lo que generalmente se cree. Pueden servirnos de ejemplo algunos de sus proverbios, como este:

Dios al bravo mar enfrena
Con muro de leve arena.

Los epitetos *bravo y leve* forman un contraste que será fácil hacer conocer al niño de menor capacidad. Lo mismo podemos decir de otros proverbios en que la intencion poética está tan bien espresada, que no es posible desconocerla. Tales son:

La gloria que el malo ostenta,
No es corona, sino afrenta.

Quien su cólera no enfrena,
Lleva en la culpa la pena.

Lo mismo hemos advertido en las demas composiciones poéticas. Véase sino esta estanza en el *Himno á la Virgen Santísima*:

Cándido como la nieve
Conserva mi corazon,
Y el alma sencilla y pura
Libre de vicio y de error.

Como del cielo el rocío
Caiga en mí tu bendicion,
Y nacerán las virtudes
Como en el campo la flor.

Esta es la poesía del sentimiento candoroso: esta es la única de que es capaz la infancia.

En las redondillas, donde se describen las estaciones del año, hay mas movimiento y adornos poéticos; pero el autor ha tenido buen cuidado de anteponer á cada romancito una breve esposicion en prosa, con la cual el niño podrá muy bien comprender el sentido de los versos. Si en los del invierno dice:

Ye te descubro, Señor,
Cuando al son del ronco trueno
Abre la nube su seno
Y arde en vivo resplandor.

Ya antes ha leido en el discurso que antecede : las tormentas limpian la atmósfera de vapores pestilenciales, y á veces producen la benéfica lluvia, con que se refresca el ambiente y se fertiliza la tierra.

Las narraciones del nacimiento de Moyses y del sacrificio de Isaac están muy bien escritas, y sus asuntos bien elejidos; pero el Sr. Martinez de la Rosa conocerá fácilmente que faltan otras para completar *el libro de los niños*; y no estrañará que se espere de él la descripcion del gran sacrificio, figurado en el de Abraham,y del nacimiento del gran Libertador, figurado en Moyses; y todo para el uso de la infancia.

Los últimos romances en que se da una descripcion sucinta de España, cual pueden comprenderla los niños, son dignos del escritor patriota que quiere gravar en los tiernos ánimos de sus lectores el conocimiento y el amor de la patria.

Pero basta ya de análisis cuando se trata de una obra cuyo principal mérito no es literario, sino moral; y no consiste tanto en el acierto de la ejecucion como en el objeto que se ha propuesto su autor. El Sr. Martinez de la Rosa proclama este gran principio social : *el sentimiento relijioso es la basa de la moral*; y en su libro se descubre en todas partes la intencion de ligar á este sentimiento las máximas mas importantes y las virtudes mas útiles al género humano. Ante este gran proyecto desaparecen, y deben desaparecer todas las pretensiones al mérito literario.

Nosotros nos atreverémos á dar algun desenvolvimiento á la idea que el autor no hizo mas que indicar, porque no escribia un tratado de psicolojia, sino un prólogo para los niños.

En la tierna edad se desenvuelven y fortalecen casi simultáneamente tres instintos connaturales al hombre: *el de su conservacion y felicidad*, *el de la sociedad*, *y el de su dependencia del Ser Supremo é independiente*. La generalidad de estos tres instintos, de estos tres sentimientos en todos los hombres de todas las épocas y pueblos, prueba que son *innatos*, es decir, que no los deben ni á la educacion, ni á las preocupaciones, sino á su misma naturaleza.

Pero es muy diversa la enerjía de estos sentimientos en razon de la mayor ó menor cercanía de sus objetos al hombre mismo. El *de la felicidad* es vivísimo: no lo es tanto

el de la *sociabilidad*: el *relijioso* és mas débil porque su objeto es invisible. Sin embargo, la razon nos dicta, cuando somos capaces de escucharla, que del tercer sentimiento penden los otros dos; porque él nos revela las leyes del mundo social, y lo que debemos hacer para ser felices nosotros mismos.

Siendo esto asi, es necesario que la educacion se anticipe, aun antes que la razon pueda estraviarse, á colocar el sentimiento relijioso en el lugar que le corresponde, esto es, en el primero, y á hacer ver la dependencia que de él tienen todas las virtudes sociales, todos los medios de felicidad que se han concedido á la naturaleza humana. Es menester derivar de la relijion y ligar con ella todos los afectos benévolos y espansivos, la detestacion de todas las pasiones ruines y rencorosas, todos nuestros deseos justos, todas nuestras esperanzas lejitimas.

Y esto es lo que á cada paso se nota en el *libro de los niños*. La idea de Dios domina en todas sus pájinas; el amor del prójimo y los afectos dulces y sociales estan unidos á ella, y la felicidad prometida á la virtud. Este órden de ideas honra al mismo tiempo el discernimiento y el cora zon del Sr. Martinez de la Rosa; y coloca su libro en la clase de los que deben servir para la educacion moral de la niñez.

COLECCION DE PROYECTOS,

DICTÁMENES Y LEYES ORGÁNICAS,

Ó ESTUDIOS PRÁCTICOS DE ADMINISTRACION,

POR D. FRANCISCO AGUSTIN SILVELA. Madrid, 1839.

EL autor, diputado á Córtes en varias lejislaturas, ha satisfecho en esta obra una de las mas urgentes necesidades de la época presente, á saber: la de *crear* el gobierno, que puede decirse no existe en España. Tenemos á la verdad una Constitucion, que ha *organizado el poder*, designado su centro, sus atribuciones, sus límites; pero ¿tiene el poder los medios y la fuerza necesaria para moverse dentro de esos límites y cumplir esas atribuciones? No: porque no existen leyes orgánicas que le pongan en contacto con las masas, y hagan su accion segura é indefectible. Tenemos á la verdad generales para el ejército; pero faltan oficiales y los cuadros estan vacíos. Nuestra lejislacion municipal y provincial es un anacronismo: pertenece á otra época, á otras ideas, á otro sistema, en pugna con el de la Constitucion de 1837: pugna que conocieron muy bien las Córtes constituyentes, y la consignaron en los artículos 70 y 71 del código fundamental.

Estas razones, tomadas de la escelente introduccion de este libro, y que le sirve de alma, y la consideracion de lo poco estudiada y conocida que es entre nosotros la ciencia de la administracion, han movido al Sr. Silvela á presentar de una manera práctica las cuestiones que faltan aun por resolver en nuestra patria, y los principios sobre que debe girar su resolucion.

Las cuestiones son cuatro, todas capitales para la existencia del gobierno, y así la obra está naturalmente dividida en cuatro partes. La primera es la de la *administracion municipal*: cita la ley de 18 de Julio de 1837 sobre atribuciones municipales en Francia, á la cual antecede la ley de 21 de Marzo de 1835 sobre organizacion municipal en el mismo reino, y el dictámen de la comision sobre la primera de estas dos leyes.

La segunda es la de *las Diputaciones provinciales*: contiene el dictámen de la comision especial sobre el proyecto de ley de organizacion y atribuciones de las diputaciones provinciales, leido en la sesion de 12 de Mayo de 1838 del Congreso de diputados de España, con el articulado de dicho proyecto de ley; las leyes de 10 de Mayo de 1838 sobre atribuciones, y de 22 de Junio de 1839 sobre orga niza-

cion de los concejos de departamento en Francia, y el dictámen de la comision sobre la primera de estas dos leyes.

La tercera es sobre *tribunales administrativos ó consejos de provincia.* Trae el proyecto de ley presentado por el autor al Congreso de diputados de España en 12 de Noviembre de 1838 con la esposicion de los motivos.

En fin, la cuarta contiene el proyecto de ley sobre *gobiernos políticos*, presentado en la misma fecha al Congreso de diputados de España, con la esposicion de los motivos, un artículo de un periódico de Madrid sobre la necesidad de suprimir las intendencias, la noticia de la visita del gefe político de Avila á su provincia, y la instruccion á los subdelegados de fomento, del 20 de Noviembre de 1833.

Sigue despues un apéndice con el proyecto de ley, presentado al Senado en 29 de Enero de 1839, sobre la creacion de un consejo de Estado; al cual proyecto antecede el dictámen de la comision sobre él, con el decreto de 18 de Setiembre del mismo año, reorganizando el consejo de Estado en Francia, y con un artículo sobre los ministerios y otro sobre las direcciones generales.

Tales son las materias que abraza este tratado práctico de administracion. Las notas y esplicaciones del autor contienen las doctrinas y principios pertenecientes á esta ciencia tan vasta é importante, como poco conocida entre nosotros. A mayor abundamiento trae al fin un prontuario de la lejislacion administrativa vijente, y una nota de los libros y autores que debe leer, estudiar ó consultar el que quiera dar su voto con conocimiento de causa en las cuestiones gubernativas que aun estan por decidir en España.

El Sr. Silvela reconoce la falta que hay en nuestra nacion de buenos estudios administrativos. «A haberlo permitido nuestras fuerzas, dice en la introduccion, hubieramos emprendido escribir unos *elementos de administracion*; pero desconfiando por una parte, y con sobrada razon, de nosotros mismos; y por otra persuadidos de que enmedio de la ajitacion de los ánimos los estudios puramente teóricos ó especulativos consiguen rara vez fijar la atencion, al paso que la captan no poco los de aplicacion, hemos preferido formar una coleccion de proyectos y leyes esplicadas por sus motivos.» Esta segunda razon nos convence mas que la primera; porque contra la modestia, aunque laudable, del autor militan las sabias y profundas observaciones diseminadas en toda la obra.

En la *Introduccion* ventila la célebre cuestion de derecho público acerca de la eleccion de los majistrados presidentes de las municipalidades, concede influencia en ellas á los ajentes responsables del gobierno, y disipa las objecciones de la opinion contraria. Su principal razon es que si el rey es el gefe del poder ejecutivo, no puede admitirse la existencia de una majistratura que tenga atribuciones ejecutivas y que sea al mismo tiempo independiente de la corona.

En el dictámen de la comision francesa sobre la ley *de atribuciones municipales*, manifiesta el Sr. Silvela en una nota (pág. 46) no ser de la opinion del relator cuando atribuye á la municipalidad decidir sobre los gastos de reparo ó construccion de las Casas Consistoriales. A nosotros nos parece, aunque el autor no da allí razon alguna, que estos gastos deben incluirse en la clase de *obligatorios.* No es decencia que una municipalidad carezca de domicilio: ni debe permitirse la ruina ó el deterioro de los edificios públicos. La Cámara francesa opinó del mismo modo.

En el mismo dictámen (pág. 57) se opone en la nota segunda á la disposicion de la ley francesa que atribuye á los consejos de prefectura el derecho de autorizar á los pueblos para intentar acciones en justicia. El Sr. Silvela manifiesta su opinion mas adelante en la pág. 216 y siguientes, y es: que este derecho no perteneciendo al órden judicial, pues no hay actor ni reo en el caso de pedir licencia para pleitear, sino al principio de tutela y proteccion que debe el gobierno á todos los particulares y á todas las corporaciones, debe residir mas bien en el gefe político, oido el tribunal administrativo, que en este mismo tribunal.

En la nota de la pág. 259, tratándose de la ley de gobiernos políticos manifiesta el Sr. Silvela preferir el título de *Gobernador de provincia* al de *gefe político* y al de *gobernador civil.* En efecto, el epíteto del primero estrecha mucho las atribuciones del gefe, que comprenden cuantas relaciones tiene el ciudadano con la sociedad, no solo en el órden político, sino en el económico militar y civil. El de *gobernador civil* se refiere por el

contrario á esta última clase de relaciones y parece escluir las políticas, administrativas y económicas. El título de *gobernador* de provincia comprende todas sus atribuciones sin olvidar ninguna, y al mismo tiempo su jurisdiccion, sin que puedan confundirse con la de los gobernadores militares, á quienes siempre se añade ademas de su epíteto propio el nombre de la plaza, distrito ó territorio á que se estiende su gobierno.

Por una consideracion semejante, esto es, por la exactitud de la nomenclatura quisiéramos nosotros que se suprimiese el epíteto constitucional que en nuestro lenguaje oficial tienen algunas autoridades como los alcaldes y ayuntamientos. ¿Puede existir alguna autoridad pública que no sea constitucional, esto es, que no deba su oríjen y sus atribuciones á la ley fundamental? No. Luego aquel adjetivo es una verdadera redundancia. Y ¿por qué se aplica á unas autoridades y á otras no? ¿Por qué no se dice ministro *constitucional* de la gobernacion ó director *constitucional* de caminos y canales, cuando estas autoridades se derivan de la misma fuente que todas, á saber: de nuestro código constitucional; sin ser posible que se deriven de otra parte? ¿Se teme que suprimiendo el epíteto sean menos respetadas las majistraturas municipales, peor obedecidas sus órdenes? Nosotros creemos que no hay razon fundada para semejante temor.

Nos parece que no puede existir otro motivo justo de conservar aquel epíteto, sino el de distinguir los majistrados á que se aplica de lo que eran antes de las épocas constitucionales. Pero la misma razon habria para las demas autoridades del estado, y ademas seria insuficiente. Harto distinguirá la historia unas épocas de otras: los nombres no se imponen, por otra parte, para que sirvan de aviso á los historiógrafos, sino para caracterizar las cosas. Cuando se pronuncia la palabra *alcalde*, nadie ignora el orijen y atribuciones de esta autoridad: ninguna nueva idea añade, ningun aumento da á su jurisdiccion el adjetivo *constitucional*.

En la última nota de la pág. 315 establece el autor el órden en que deben discutirse y votarse las leyes orgánicas que nos hacen falta, y que son el objeto de estos estudios. La primera de todas es la ley de ayuntamientos, por constituir ellos la unidad primitiva del cuerpo social. A esta debe seguir la de diputaciones provinciales, múltiplo-facticio, pero necesario para la division del trabajo administrativo, acompañada de la de gefes políticos ó gobernadores de provincia que le está íntimamente ligada.

Deberia seguir á estas la del consejo de estado, si fuera cierta la opinion de los que quieren atribuir á los tribunales de justicia todas las materias contenciosas. Pero ya se ha demostrado antes con muchas y convincentes razones, que los negocios administrativos, sujetos á dudas y contestaciones, necesitan de tribunales especiales para su solucion; y debiendo ser el consejo de estado el que juzgue en última instancia, es preciso constituir antes de él los consejos ó tribunales administrativos de provincia. Porque «¿qué se diria, añade, de un lejislador que empezase por crear un tribunal supremo de justicia, sin cuidarse, sin anunciar siquiera, sin pensar en la creacion de juzgados de primera instancia ni de audiencias?»

El capítulo intitulado *de los ministerios* comprende no pocas páginas (desde la 321) todo lo que importa saber en esta parte, segun el sistema que nos rije. Manifiesta el carácter *ejecutivo* de la autoridad real; de qué manera se ejerce este poder por medio de los ministros y cómo la responsabilidad de estos permite que permanezca ilesa é inviolable, material y moralmente, la persona del rey. Estas ideas, aunque comunes y hasta triviales para los hombres instruidos, deben sin embargo inculcarse y repetirse en favor de los que no tienen la competente ilustracion.

Mas no son tan vulgares las observaciones del autor acerca de la importancia de la firma del ministro en los reales decretos; de los actos ministeriales, que se ejecutan por delegacion, y que entre nosotros se caracterizan por la inútil frase: *de real órden ect.* de la iniciativa *aparente y visible*, que nunca es del rey: de la formacion del consejo de ministros para los asuntos graves y de interes transcendental, y mas que todo, de la importancia del consejo de estado, al cual puede apelarse, como sucede en Francia, de las determinaciones ministeriales. «En otra ocasion, dice, nos hemos lamentado de que las diputaciones provinciales resuelvan, *sin ulterior recurso*, asuntos que merecen ó mas bien que exijen una segunda instancia; y de que, abusando de esta inícua facultad, ejerzan un despotismo tanto mas insoportable cuanto es menos ilustrado. Ahora en este lugar clamamos contra la tiranía ministerial que ni aun tiene, como ha tenido siem-

pre en España, el freno de cuerpos consultivos numerosos y respetables que ilustraban la razon del ministro ó la conciencia del monarca. En este particular todo lo hemos destruido sin haber fundado nada. Cita en la nota, como ejemplo digno de imitacion, el del marqués de Vallgornera, que suplió esta falta, siendo ministro de la gobernacion, por medio de una junta consultiva que creó para aquel ministerio.

Trata despues con la misma concision de las direcciones generales de los ramos de cada ministerio, y refuta la opinion de los que las tienen por inútiles. Al contrario, cree el Sr. Silvela que siendo imposible reunir en un solo hombre los conocimientos especiales de todos los ramos de un ministerio; no siendo tampoco fácil aplicar la debida atencion á los multiplicados espedientes de tan diverso orijen y carácter, es conveniente que cada ramo de suficiente estension é importancia tenga un director que despache con el ministro los asuntos de importancia; pero solo sea árbitro en aquellas materias y negocios que la ley le hubiese terminantemente confiado. El dogma de la responsabilidad ministerial lo exije así.

El autor concluye su obra, aconsejando el establecimiento de un código administrativo que esté en armonía con las luces del siglo y con los principios de libertad proclamados en nuestra ley fundamental y de una *jurisprudencia administrativa*, de que carecemos; pues las decisiones del antiguo Consejo de Castilla sobre estas materias, ni espresan los motivos, ni son siempre las mismas en casos idénticos.

Hemos estudiado esta obra, y nos ha parecido escelente y utilísima; y deseamos, aunque no lo esperamos, que su publicacion inspire en todos los ánimos el amor al estudio de la ciencia administrativa, que en nuestro entender es la verdadera ciencia política. En efecto, si el objeto de esta es distribuir los poderes de tal manera que sean imposibles el despotismo y la anarquía, el de aquella es preparar al hombre por medio de la independencia doméstica, á gozar los frutos del órden y de la libertad; y cuando el hombre carece de esta independencia, cuando su industria y sus bienes están atacados por una viciosa administracion, en vano se dirá que es *libre* en los códigos ni en los periódicos. Pero aun hay mas.

La ciencia política tiene que considerar como un elemento necesario el espíritu, las ideas, las preocupaciones mismas, y en fin, los interéses de los ciudadanos. Lo que piensan ó desean ó necesitan muchos hombres debe ser estudiado, advertido y respetado por el lejislador político. De ahí procede que acaso no hay cuestion alguna perteneciente á la política que no se haya hecho célebre en los anales del mundo por escisiones peligrosas, dejeneradas frecuentemente en horrendas guerras civiles.

Las materias administrativas son de muy diferente índole. Su ciencia participa mas del carácter de las ciencias exactas; sus raciocinios, versándose sobre objetos mas materiales y sensibles que las teorías del poder, llevan consigo la conviccion. Quitar trabas inútiles á la industria, facilitar los medios de comunicacion, establecer reglas justas para las contribuciones de dinero y de sangre, dejar á la municipalidad y á la provincia el manejo de sus interéses locales bajo la vijilancia y proteccion del gobierno central, son cuestiones que todos entienden, que todos resuelven de una misma manera, escepto los que tienen interés en que se oscurezca la verdad. ¿Puede decirse otro tanto de las cuestiones políticas? No. Este año cumple medio siglo que la Europa se afana en sacar la verdad política del pozo de Demócrito. ¿Ha salido todavia?

Pero en compensacion vemos que los dogmas de la ciencia administrativa son ya tenidos como ciertos é inconcusos, y aplicándose con felicidad al gobierno de los pueblos, han promovido los adelantamientos de la libertad política y civil, promoviendo la independencia *individual*, sin la cual son aquellos imposibles. Decimos *individual*, porque el objeto de la administracion es establecer sobre sus verdaderas bases las mútuas obligaciones, los mútuos derechos del ciudadano y de la sociedad; y estas bases no pueden ser otras sino la *igualdad* de proteccion, la libertad de persona y bienes hasta donde lo permite la proteccion que debe el ciudadano á la sociedad, y la *instruccion* que debe darse á cada uno segun sus necesidades. Sin estos principios no hay administracion, no hay gobierno, no hay comunidad, propiamente dichas. Tan protejido debe estar el jornal del bracero como la heredad del propietario, como la caja del comerciante. ¿Cómo, pues, no es el principal objeto del estudio de la juventud y de los hombres de estado la ciencia que produce bienestar, libertad y órden?

Porque para nosotros son mas interesantes las pasiones que la razon: porque nos agradan mas las conmociones violentas que el tranquilo ejercicio de la intelijencia: porque en las cuestiones administrativas nada hay personal, nada que halague nuestras aversiones ó simpatías, en fin, porque no se prestan ni á la bárbara intolerancia, ni á la nomenclatura, mas bárbara todavía de los partidos.

Nosotros no esperamos felicidad para nuestra patria mientras no veamos que el objeto principal de las discusiones públicas y particulares, empleadas hoy esclusivamente en las cuestiones políticas, llega á ser el exámen de las verdades relativas á la ciencia de la administracion. En ellas y solo en ellas está nuestro verdadero progreso.

LECCIONES ELEMENTALES DE ASTRONOMÍA,

por M. Arago,

TRADUCIDAS

por D. Cayetano Cortés. Madrid. 1839. (1).

El autor de estas lecciones, esplicadas en el Real Observatorio de París, es uno de los hombres mas merecidamente célebres en Francia por sus conocimientos en las ciencias naturales y exactas; pero este Tratado Elemental de Astronomía no tiene por objeto enseñar *completamente* la ciencia de los astros, sino aficionar á su estudio las personas que componen la sociedad culta, haciéndoles ver su alcance y dominio, y el estado de perfeccion á que ha llegado en el dia. Asi que no hay que esperar en este libro el aparató de cálculos, ya aljebráicos, ya numéricos, que son necesarios para resolver el gran problema que el cielo presenta á la tierra, á saber: *dada la posicion del observador, determinar el aspecto que ofrecerán á su vista los astros*, y al contrario. El objeto del autor de estas lecciones no ha sido formar un astrónomo, sino indicar la importancia y los recursos de esta ciencia á los que no lo son. Esta obra elemental se asemeja á la de *la pluralidad de los mundos* de Fontenelle en el fin que se propone; pero es mas metódica, mas estensa y sobre todo mas sabia. No se hallarán en ella tantas bellezas de estilo; pero se aprenderán mas cosas y mejor.

Cuando la materia es fácil de entender y demostrar emplea M. Arago razonamientos rigorosos, como en la demostracion del método que ha usado para determinar la magnitud de la tierra, las latitudes y lonjitudes geográficas, la aberracion de las fijas y otros muchos elementos astronómicos; pero cuando el objeto de la leccion es uno de aquellos que necesitan cálculos largos y dificiles, ó combinaciones geométricas muy complicadas, como la demostracion de las leyes de Keplero supuesto el principio de la atraccion, ó la teoría de los eclipses, ó la de las órbitas planetarias ó cometarias, entónces se contenta con enunciar los resultados, no sin indicar, aunque brevemente, el camino por donde han podido obtenerse. El mérito principal de estas lecciones consiste en presentar la ciencia en el estado en que ahora se halla á

(1) Véndese en Cádiz en la libreria de Hortal y compañía.

un lector medianamente instruido en geometría, é incitar á los ánimos capaces del entusiasmo que inspiró á Ovidio cuando dijo

Felices animæ quibus hæc cognoscere primum
Et domos superas scandere cura fuit.
Feliz la mente que á la cumbre eterea
Osó subir:

á que emprendan el estudio de la Astronomía, que es entre todos el que mas prueba la superioridad y la noble osadía de la intelijencia humana.

Empiezan estos elementos por una breve esplicacion de los instrumentos astronómicos, para la cual espone como preliminar necesario las leyes de la reflexion y refraccion de la luz. Da despues una idea del oríjen y progresos de la astronomía y de su aplicacion á la náutica. Pasa á las voces y definiciones principales de la ciencia, examina los fenómenos del movimiento diurno y del propio de los planetas, y la manera de referir los astros á puntos y círculos de la esfera, como tambien la variacion de los fenómenos celestes con respecto á la posicion del observador en la tierra.

Trata particularmente de las estrellas fijas, de los planetas, de los cometas; de qué manera se han podido calcular las distancias de los planetas y cometas al sol y á la tierra; espone el verdadero sistema del mundo, y demuestra el movimiento diurno de la tierra por tres argumentos tomados, el primero de la naturaleza de la fuerza centrífuga, el segundo de la propagacion succesiva de la luz, y el tercero de la aberracion de las fijas. Concluye con las relaciones que hay entre la atmósfera y las apariencias celestes, y la esplicacion de las correcciones del Calendario.

El traductor ha añadido notas físicas y astronómicas en varias partes de la obra, que nos han parecido muy sabias y oportunas, señaladamente la 7.ª en que esplica el fenómeno de las *interferencias* en la luz.

M. Arago parece creer (páj. 17) la vuelta que los fenicios daban al Africa navegando desde el mar Rojo por el cabo de Buena Esperanza y por el estrecho de Gibraltar hasta la embocadura del Nilo, en cuyo viaje, dice, gastaban tres años. Esta es una cuestion de historia y de geografía antigua, que ha sido muy debatida entre los eruditos y los espositores de la Sagrada Escritura. Nosotros no creemos que pudieran hacer esta navegacion en el corto término de tres años, cuando sabemos por Arriano que nos ha conservado el Periplo de Nearco, cuánto tardó este general de la armada de Alejandro el Grande en un viaje mucho mas corto y en época en que la navegacion estaba mas adelantada. Para pasar desde la embocadura del Indo á la del Eufrates empleó la armada macedónica mas de seis meses. Ademas el Periplo de Hannon, cartajinés, solo llega, segun la version mas seguida, hasta lo que hoy es Sierra Leona; por tanto se ha de hacer probable la circunnavegacion de los fenicios, se ha de demostrar antes, como han asegurado algunos escritores sin probarlo, que la mitad meridional del Africa estaba entónces sumerjida en el mar.

El traductor, al esplicar en su nota (4) (pág. 248) la diferencia entre la latitud y lonjitud geográficas y las de los astros, parece atribuirla á que el Ecuador celeste no es un círculo fijo en el cielo estrellado, como lo es la eclíptica, y por eso, dice, se ha elejido esta para *que hiciese el oficio del Ecuador*. Pero debemos considerar que antes que se hubiese conocido el fenómeno de la mutacion ni adoptado el movimiento de traslacion de la tierra era practicado de los astrónomos el método de las lonjitudes y latitudes de los astros. Sujirióle en nuestro entender; primero, la utilidad de marcar el movimiento del sol en el mismo círculo que describe aparentemente; segundo, la de conocer las alturas de la luna sobre el plano de dicho círculo; pues estando en él ó muy próximo á él es cuando se verifican los eclipses; tercero, la de seguir el movimiento de los demas planetas en la eclíptica, de la cual se separan poco, para señalarle despues con mas facilidad en sus órbitas respectivas. Asi vemos que los planetas se refieren ordinariamente á la elíptica cuando las estrellas fijas se refieren casi esclusivamente al Ecuador por medio de su declinacion y ascension recta, sin que obste para eso ni la mutacion ni el movimiento annuo de la tierra;

pues es fácil correjir estos dos elementos astronómicos de mutacion y aberracion.
Por lo demas, la trigonometría esférica suministra medios para hallar la lonjitud y latitud de un astro, dadas su declinacion y ascension recta ó al contrario: problemas que se reducen á una simple permutacion de coordenadas circulares.
La definicion de la Elipse (pág. 27) no nos parece exacta. Todo plano oblícuo á la base del cono se ha de cortar con ella si se prolonga. Si se quiso decir *que no se corte con ella dentro del cono*, tampoco es exacto. Un plano oblícuo á la base que tuviese con su circunferencia un punto comun, haria tambien en el cono una seccion elíptica. La mejor definicion es: una seccion del cono hecha por un plano oblícuo á la base, y que corte todas las generatrices.
Entre todas las lecciones nos han parecido mas interesantes por las observaciones curiosas que contienen, la 9.ª en que trata de la tierra, y la 11.ª en que habla muy detenidamente de los cometas, y de la influencia que puedan tener ó hayan tenido estos cuerpos celestes de nuestro globo.
Concluirémos haciendo una reflexion que nos ha sujerido el estado actual de la civilizacion. Hay profesiones en las cuales es indispensable el estudio profundo de la astronomía; pero no hay ninguna persona culta á la cual sea lícito ignorar en el dia hasta qué punto han llegado los descubrimientos de los sabios en una ciencia tan importante como encantadora, y mucho menos incurrir en los errores y preocupaciones vulgares acerca del movimiento é influencia de los astros. Para evitar aquella ignorancia vergonzosa y estos errores no menos ridículos, apenas conocemos un libro mas á propósito que el del Sr. Arago; pues solo requiere algunos conocimientos, y aun esos no muy abstrusos, de aritmética y de geometría.

MECÁNICA APLICADA
Á LAS MÁQUINAS OPERANDO,
Ó TRATADO TEÓRICO Y ESPERIMENTAL
sobre el trabajo de las fuerzas,
por el coronel D. José de Odriozola.
***Madrid,* 1839.**

El Sr. Odriozola completa con esta obra, fruto de sus viajes en los paises estranjeros, las teorías estáticas que espuso en su Tratado de Mecánica impreso en Madrid en 1832. Decimos que el nuevo libro es complemento del anterior, porque en valde serian las doctrinas científicas si no hubiesen de ponerse en práctica, ó si al ponerlas quedasen desmentidas; y nadie ignora ya que en las ciencias físico-matemáticas se prescinde en teoría de muchos elementos imposibles de apreciar por solas las combinaciones aljebráicas, y que es preciso determinar valiéndose de la esperiencia. En la mecánica sobre todo hay muy pocas fórmulas, ó quizá ninguna, en las cuales no sea necesaria la introduccion de un coeficiente numérico, cuyo valor no se halla sino en virtud de muchos y repetidos esperimentos. Por eso la mecánica aplicada es una ciencia ya tan vasta y voluminosa, que uno solo de sus ramos, el del trabajo de las fuerzas en las máquinas, objeto de la obra que anunciamos, llena un tomo en 4.º de 400 pájinas de letra no muy gruesa.
El autor presenta con mucha razon este libro como *la ciencia dinámica* de la ma-

quinaria. En efecto, la estática se contenta con el exámen de las condiciones de equilibrio en las máquinas, tanto simples como compuestas. Pero raro es el caso de aplicacion en que solo se quiera producir equilibrio: toda máquina tiene por objeto la produccion de un movimiento en determinada cantidad y direccion. Por tanto las ecuaciones estáticas designan, cuando mas, el límite del cual no pueden bajar las fuerzas que deben emplearse; pero si se ha de producir cierta cantidad de movimiento, son necesarias condiciones y ecuaciones dinámicas, es decir, que determinan el valor de las fuerzas que ha de ser superior á aquel límite, capaz del efecto deseado, y propio para consultar á un mismo tiempo á la utilidad y á la economía, ya del trabajo, ya del agua, vapor ú otro ajente cualquiera que se emplee en lugar de la fuerza humana.

El Sr. Odriozola, para hacer estensa la utilidad de su libro á los que se dedican á la práctica de la maquinaria sin haber penetrado los misterios de la análisis infinitesimal, espone primero las doctrinas de una manera clara, intelijible, pero sin demostraciones rigorosas, y probándolas solo por analojía, y despues las reproduce bajo formas mas sabias, pero solo accesibles á los que poseen aquella preciosa clave de los conocimientos matemáticos. Nosotros no podemos negar nuestro elojio á este doble trabajo. Bueno es, y aun de absoluta obligacion en una obra de matemáticas, la demostracion rigorosa de los teoramas; mas ¿debe privarse de los conocimientos teóricos al maquinista aplicado, al fabricante hábil, al práctico laborioso, solo porque le falten alas para elevarse á toda la altura de un geómetra consumado? No. Seria desconocer el interés mismo de las artes, en cuya aplicacion y ejercicio interviene siempre un gran número de personas, á las cuales conviene instruir, si no es posible en los principios mas abstractos, por lo menos en sus consecuencias inmediatas, y sobre todo en sus resultados. Para que un arquitecto describa una elipse no es de absoluta necesidad que sepa demostrar la igualdad del eje mayor con la suma de los radios vectores en esta curva; y para que un marino haga uso de las tablas de la ecuacion del tiempo, tampoco es necesario que sepa construirlas.

El autor comienza su obra por la definicion esencial de toda ella, que es la del trabajo de una fuerza. Llámase así el producto de la fuerza por el espacio que hace correr en su direccion al punto sobre el cual se aplica. Esta cantidad de trabajo es por consiguiente proporcional al cuadrado de la velocidad, lo que dirime de una manera clara y luminosa la célebre y antigua cuestion sobre la valuacion de las fuerzas, como demuestra el Sr. Odriozola en la nota de la pág. 67. Esta disputa da lugar á la absurda nomenclatura de *fuerzas vivas* y *fuerzas muertas*; sin embargo, los matemáticos han conservado la primera de estas dos denominaciones para denotar la cantidad de trabajo de una fuerza puesta en actividad y que produce un movimiento.

Apenas nos es lícito ya seguir al autor en sus especulaciones, de las cuales seria imposible que diésemos idea en un breve artículo ni aun á los lectores mas instruidos en estas materias ó mas aficionados á ellas. Nos reducirémos, pues, á presentar la nota de los asuntos de que trata en las dos secciones de que consta la obra.

En la primera esplica la ecuacion que existe entre los trabajos de todas las fuerzas que obran simultáneamente sobre una máquina, y los medios de valuar el trabajo empleado, el perdido y el utilizado en cada caso, como tambien las fuerzas, las velocidades y los espacios: demuestra despues rigorosamente por medio del cálculo integral la ecuacion de las cantidades de trabajo, y las modificaciones que sufren estas cantidades en los cuerpos cuyas partículas estan sometidas á reacciones mútuas, como sucede en los cuerpos elásticos, ya sólidos, ya flúidos. Concluye con la esplicacion de muchas voces relativas á las máquinas, y de los efectos de su diferente organizacion.

En la segunda seccion aplica estos principios á la cantidad de trabajo de las diferentes potencias que se usan en la práctica, á saber: la fuerza del hombre; la de las bestias; la del agua, aplicada á las ruedas hidráulicas, ya verticales, ya horizontales, bien obre como motor, bien como resistente; la elástica del aire; la del viento; la del vapor del agua. Concluye examinando el trabajo de las fuerzas resistentes de las máquinas, como son la del rozamiento y la de la rijidez de las cuerdas.

Es ocioso advertir que cada uno de los artículos, que hemos citado, está escrito majistralmente y con toda estension, no solo en la parte de las demostraciones analíticas, sino tambien en la de los esperimentos prácticos, que sirven para determinar los coeficientes numéricos. Hay copiosas aplicacionesy muy importantes á todo género de máquinas y motores.

Esta obra es una prueba evidente contra los que creen inútiles para las artes y para la industria humana las sublimes especulaciones de las matemáticas. El raciocinio de los que asi juzgan, (que no son pocos, ni hombres ignorantes, aunque sí en esta clase de estudios) se reduce á creer que en sabiendo los resultados de la teoría, poco importa que esta no se conozca. Eso podrá ser cierto tratándose de un mero manipulador. Pero si no hubiese sabios que perfeccionasen las doctrinas físicas y matemáticas, ¿qué adelantamientos podrian hacer las artes en la práctica? Este argumento es irresistible, porque lo confirma la esperiencia. ¿Cuáles son los paises en que la industria hace mas progresos? Aquellos en que las ciencias exactas estan en mas estimacion, y forman una parte esencial de la educacion literaria.

Otros creen útil á la verdad el estudio de las matemáticas sublimes, pero aseguran que la mayor parte de sus teorías carecen de aplicacion. Cuando vean en esta obra llena de integraciones, (operacion la mas dificil de la analisis) sus aplicaciones inmediatas á la valuacion del trabajo perdido: cuando consideren que de una combinacion algebráica depende el modo de hacer mas ó menos útil el trabajo de una máquina y de economizar tiempo y dinero, cosas tan apreciables en nuestro siglo positivo, conocerán con cuánta razon se dedican los geómetras á perfeccionar los métodos analíticos, y se convencerán de este gran principio: *ninguna verdad hay que ademas del placer intelectual y sublime que produce su conocimiento, no sea útil prácticamente al género humano.*

La materia de este libro es poco sabida en España, donde, que nosotros sepamos, no se ha publicado hasta la presente ninguna obra que trate de las máquinas en movimiento. Este es un justo motivo mas para recomendarla, no solo á los que puedan tener necesidad de sus principios en la fabricacion y uso de las máquinas, sino tambien á los sabios que hayan estudiado estas doctrinas en libros estranjeros, y que seguramente se alegrarán de verlas aclimatadas en nuestra patria.

TRATADO ELEMENTAL DE FÍSICA

POR M. DESPRETZ.

TRADUCIDO AL CASTELLANO, DE LA CUARTA EDICION,

y considerablemente aumentado

POR D. FRANCISCO ÁLVAREZ, PROFESOR DE MEDICINA Y CIRUJÍA.

Madrid, 1839.

Uno de los grandes inconvenientes de los tratados de física es la necesidad de aumentarlos continuamente en razon de los progresos rápidos y diarios que hace la ciencia de la naturaleza. Hemos visto succederse con prontitud unas á otras á muy pequeños intérvalos las obras de Munschenbroek, Nollet, Sigaud de la Fond, Brisson y Libes. Todos fueron muy célebres cada uno en su época: apenas son leidos ni aun consultados en el dia. La física es una monarquía que hace grandes conquistas; pero los reyes duran poco. A cada nueva adquisicion se hace preciso elejir nuevo monarca.

El Sr. Alvarez ha procurado, en cuanto le ha sido posible, prolongar la vida del tratado que da ahora á luz, traducido del francés. En primer lugar ha elejido por testo las lecciones dadas en el colejio Real de Enrique IV, por M. Despretz, uno de los profesores mas estimables que florece en la actualidad, y físico de gran reputacion: ha elejido ademas, como debia hacerlo, la edicion mas moderna de su curso, con las adicionesy rectificaciones que el autor ha tenido que hacer á las anteriores, en vista de los nuevos adelantos de la ciencia. En segundo lugar, al fin de la obra, ha añadido muchas observaciones y noticias físicas, sacadas de otros tratados, y que contribuyen á presentar la ciencia en su estado actual y cual puede presentarse en un tratado elemental.

Ninguna de las materias que componen en el dia esta vasta enseñanza deja de estar esplicada en este tratado; pues las que pertenecen á las ciencias astronómicas, hace ya mucho tiempo que no se incluyen en las obras de física. Es ya la astronomía una facultad demasiado estensa por sí, y se halla en un estado harto grande de perfeccion para subordinarla á otra. Debemos, pues, agradecer al Sr. Alvarez que en un cuadro de regular estension nos haya presentado la masa actual de conocimientos que posee la intelijencia humana acerca de los cuerpos.

La obra empieza por la enumeracion y distincion de las propiedades generales de la materia: continúa con la Mecánica, esto es, con la ciencia del movimiento en los cuerpos asi sólidos como flúidos, y en cada artículo demuestra las leyes generales de la naturaleza, deducidas como corresponde á un físico, de los esperimentos ilustrados con el auxilio del cálculo. Las máquinas y aparatos para hacerlos estan descritos con suma claridad. Entre los fenómenos capilares el que mas nos ha llamado la atencion es el de la forma de hipérbola equilátera que toma el agua entre dos láminas de vidrio verticales que formen un ángulo muy agudo. Es muy notable que hallándose tan prodigadas, por decirlo así, en la naturaleza las demas curvas de segundo grado, sea tan rara la hipérbola que solo la hemos notado en este caso, y en la curva que describe el estremo de la sombra de un estilo durante el dia.

Á la Mecánica ó Hidráulica sigue la teórica del calor, que por sí sola es ya una vasta ciencia con inmensas aplicaciones prácticas, señaladamente á la dilatacion de los sólidos y rarefaccion de los flúidos, tan necesarias de valuar en los instrumentos geodésicos y astronómicos y en los aparatos de la física. Se esplican ademas con suma estension lo fenómenos del enfriamiento, de la conversion de los sólidos en flúidos y de los flúidos en vapores. Con esta teoría están ligadas las de la humedad del aire, y las del vapor, ya se le considere como un cuerpo sometido á las esperiencias físicas, ya como un ajente mecánico. Hállanse naturalmente en estos capítulos las descripciones y usos de las diferentes especies de termómetros, higrómetros, barómetros, máquina pneumática, bombas y máquinas de vapor.

Síguese el tratado de la electricidad en que concluye el primer tomo. Comienza el segundo con el del magnetismo, esplicando las semejanzas de estas dos fuerzas misteriosas.

Sigue despues la Acústica, ó ciencia de los sonidos. Se demuestran las leyes generales de su velocidad, de su propagacion y de su representacion por números, de la cual dependen los elementos de la música. Concluye esta materia con la esplicacion de los órganos de la voz y del oido.

El tratado de Óptica comprende, ademas de las doctrinas ya conocidas hace tiempo, los fenómenos de la luz últimamente observados. Tales son, la determinacion de las potencias refractivas de los gases, y de los índices de refraccion de un gran número de sustancias sólidas: la esplicacion del fenómeno del espejéo, frecuente en Ejipto, y que se ha observado algunas veces en el mar y aun en los lagos de grande estension, la invencion de los gariómetros y de las *cámaras claras*, el principio de las *interferencias*, ó la oscuridad producida por la reunion de dos rayos luminosos en determinadas circunstancias, que es la mas fuerte objeccion contra el sistema de la emision de la luz: las adiciones hechas en nuestros dias á la teórica de la doble refraccion, fenómeno observado por Bartholin y esplicado por Huyghens; la invencion de los mirómetros de doble imájen: la polarizacion de la luz y su aplicacion al método de comparar las intensidades de las luces. Este ramo concluye por un tratado completo de la difraccion.

El último de los ramos de física de este tratado es la Meteorolojía, que algunos

autores han omitido, con muy poca razon, en sus obras elementales. Los fenómenos que en él se observan y se esplican, no solo se presentan á la vista de todos, sino influyendo mas ó menos en la abundancia ó esterilidad de las cosechas y en la salubridad pública, son tambien objeto del interés, del terror, de la esperanza, y aun todavia de la supersticion. Conviene, pues, enunciar sus causas; lo que basta para disipar los errores, y preocupaciones vulgares. Entre estos fenómenos es notable el de la caida de los *aerolitos* ó piedras llovidas, asi por la identidad de su composicion con las masas de hierro aisladas, como por los sistemas inventados para esplicar su existencia. ¿Son lanzadas por los volcanes de la luna ó de la tierra; ó bien proceden de algunos pequeños planetas, que hallándose en la atmósfera terrestre y girando con increible celeridad, debida á su aproximacion á la tierra, se inflaman rozando con el aire y caen por su pesantez? Tal es la cuestion que M. Despretz entrega á las especulaciones de los físicos. Mas importante es, y no menos curiosa, la investigacion de la temperatura media en los diversos paises del globo, y su comparacion con las líneas de latitud y de las nieves eternas.

Concluye la obra con algunas addiciones, en las cuales el traductor ha procurado reunir las observaciones mas recientes sobre las materias físicas, aun las que ya han sido conocidas y ventiladas por los autores antiguos. Por ejemplo, cita en cuanto á la divisibilidad de la materia, un artículo de Peclet, en que este autor concluye que la materia no es *divisible hasta el infinito*, esto es, no es *indefinidamente divisible*, pues *division infinita* es una contradiccion en los términos. Donde hay succesion no hay, propiamente hablando, *infinidad*, sino *indefinicion*. Peclet trae como prueba la solucion de la sal en agua en partículas tan pequeñas, que no las puede distinguir la vista, ni aun con el auxilio del microscopio mas graduado. No sabemos por qué duda Peclet si entónces ha llegado ó no la materia á su division infinitesimal, cuando esta es imposible. Pruébase muy bien la asombrosa divisivilidad de la materia: demuéstrase tambien que despues de haber llegado á las partes mas pequeñas, tienen estas todavia capacidad de ser divididas; pero el término de la divisibilidad está en la fuerza *dividente* de la naturaleza, que ha de reconocer forzosamente un límite del cual no podrá pasar. Es útil conocer este límite ó aproximarse á él en las diferentes divisiones que producen en los cuerpos las fuerzas físicas ó químicas.

Los conocimientos matemáticos necesarios para estudiar con utilidad esta obra no pasan de las nociones de aritmética, álgebra y geometría elementales; pues aunque trae fórmulas y cálculos diferenciales, es solo en las notas para demostrar los resultados del testo. Asi se ha procurado estender la utilidad de este tratado al mayor número posible de personas.

NUEVA EDICION DE LAS OBRAS FESTIVAS,

EN PROSA Y VERSO,

DE D. FRANCISCO QUEVEDO Y VILLEGAS.

ARTÍCULO I.

TENEMOS á la vista la primer entrega de esta edicion, que será preciosa, no solo porque estará adornada con 2,000 láminas, sino tambien porque ha de contener muchas piezas inéditas del autor, y ha de ser ilustrada con notas. Estas serán de D. Basilio Sebastian Castellanos; los grabados de D. Vicente Castello, y la edicion dirijida por el artista D. Antonio Rotondo. La publicacion de las obras festivas de Quevedo ha comenzado por el *Sueño de las calaveras*. El papel es escelente, la ejecucion tipográfica esmeradísima, y las láminas representan muy bien aquellas imájenes ideales que

circulaban por la cabeza del autor cuando escribia, y fijan la vaguedad de sus rasgos morales ó satíricos.

Debemos esperar que las notas serán importantes y curiosas para nuestra historia literaria, si hemos de juzgar por la noticia nada vulgar, que los editores nos dan en el prólogo sobre la *Perinola*, obra inédita de Quevedo, y de la respuesta publicada en Valencia en 1635, que dió *Juan Perez de Montalban* á la crítica que hizo el autor, de su *Para todos*.

Solo nos resta, pues, demostrar la importancia de esta edicion y la oportunidad de su lujo, por el mérito del autor, que estudiado literariamente, es uno de los fenómenos mas estraordinarios de nuestro Parnaso.

Don Francisco Quevedo fue uno de los literatos mas instruidos de su siglo, y ha dejado en sus obras vestijios de sus estensos conocimientos asi en las ciencias como en las lenguas sabias y en todo género de literatura. Esto en cuanto á sus estudios. Pero su condicion le llevaba irresistiblemente al género satírico, único en que se distinguió: pues sus composiciones sérias, ya en verso, ya en prosa, aunque muchas de ellas no carezcan de mérito, mal pueden compararse con las de los poetas y escritores del siglo anterior, ni aun con las mejores de su propio siglo. La celebridad de Quevedo es enteramente debida á sus escritos festivos.

Pero el talento de la sátira era el menos á propósito para la sociedad española de su tiempo, pundonorosa, incapaz de sufrir injurias, dispuesta siempre á vengarlas. Quevedo era mordaz; no podia refrenarse, cuando se le presentaba la necedad ó el vicio, en describirlo con las armas del ridículo. Hubo, pues, de contentarse con exhalar su bilis contra las clases inferiores de la sociedad. De aqui tantos romances contra los valentones, rufianes, rameras y terceras: de aqui la descripcion de sus ruines hazañas y de sus infortunios, que pinta constantemente risibles. Mas no siempre se contuvo en los términos de la prudencia: no siempre dirijió su ballesta satírica contra personas y clases, que no leian, ó aunque leyesen, no inspiraban el temor de la venganza. Tal vez se atrevió á los jueces, á los ministros, á personas constituidas en dignidad; y su peligro en estos ataques era tanto mayor cuanto la conviccion ó la gratitud le habian hecho defensor acérrimo del célebre duque de Osuna, virey que fué de Nápoles, y que despues murió preso y desgraciado en su castillo de la Alameda. Puede decirse que sus elojios de aquel magnate contribuyeron tanto como sus sátiras á las calamidades y prisiones que sufrió.

Entre sus composiciones satíricas hay algunas en que imitó muy bien á Juvenal, á quien parecia estudiar con mas gusto que Horacio, y enriqueció nuestro idioma con frases tomadas de aquel gran maestro. Pero no tardó en volar por sí mismo, y en formarse una elocucion propia suya y esclusiva, tanto, que cuantos han querido imitarlo se se han despeñado miserablemente. Dígalo D. Diego de Torres y Villaroel, que fue el que mas se empeñó en asemejar su estilo al de aquel modelo, y solo consiguió fastidiar á cuantos le han leido ó tengan paciencia para leerle en lo venidero. Quevedo tiene este punto de contacto con Cervantes: no puede ser imitado.

Su estilo es indefinible. Por una parte parece que se presta á la crítica por sus equívocos, por sus alusiones frecuentemente oscuras, por sus hipérboles descabelladas, por sus pensamientos sucios ú obscenos; pero cuando queremos examinar sus composiciones á la luz severa de la razon, entra la risa que excitan sus versos ó su prosa, y el juez queda desarmado. Así tal vez el padre que quiere castigar una travesura de su hijo, convierte el enojo en risa, si la ha hecho el niño con chiste y donaire.

¿Quién puede analizar, ni por consiguiente definir su estilo? En cuanto al lenguaje, es puro, correcto, rigorosamente castellano; su versificacion, fácil; su prosa, mas cuidadosa del pensamiento que de la armonía. Pero la espresion es siempre orijinal, inesperada, y no pocas veces profundamente moral, sin perder por eso nada de su facilidad. Nos hace reir mas y de mas buena gana que otros escritores; pero la risa que excita no es de benebolencia, sino caústica y mordaz, como las frases que la excitan.

Esto es cuanto podemos decir del género de Quevedo. Solo falta que justifiquemos con citas nuestro juicio, resultado del estudio que hemos hecho de sus obras.

Un amigo nuestro, excelente literato, y que ha estudiado tambien cuidadosamente á este autor, da á su estilo el epíteto de *grotesco*, que nos parece bastante propio; porque asi como á los adornos de esta clase en las bellas artes seria una necedad aplicarles los principios severos de las reglas, asi es imposible tambien, cuando se lee á Quevedo, medirle por las reglas comunes de la literatura. «Pues dígase que es malo, como hizo el padre Bouhours con la cancion:

Al infierno el tracio Orfeo etc.»

Pero ¿cómo hemos de decir que es malo lo que nos hace reir, mal que nos pese, y á despecho de todas las reglas y preceptos? Solo podrémos decir que pues nos agrada, algo hay en ello de bueno; y en efecto no es dificil encontrarlo y aun analizarlo segun el principio comun de aquellos preceptos y reglas, contra los cuales parece que peca el escritor.

Y en primer lugar dirémos, que entre todos los géneros de obras literarias, la sátira es el que admite mejor la oscuridad y la sutileza. Pasajes hay en Juvenal que no es posible entender á la primera ó segunda lectura, y no por alusiones á usos y costumbres de su siglo, ignorados de nosotros, sino por la concision nerviosa de su estilo, y por el velo, á veces demasiado tupido, con que cubre sus pensamientos. Persio es un verdadero enigma qne es necesario estar continuamente adivinando. Hay dos razones filosóficas para que la sátira sea mas sutil y epigramática que los demas géneros: la complacencia del lector cuando le cuesta trabajo comprender el rasgo maligno y al fin lo penetra, y la especie de pudor con que es necesario cubrir ciertos vicios, aun cuando se proponen como víctimas al escarnio público. Esto en cuanto á las alusiones oscuras de que hace frecuente uso nuestro Quevedo.

En segundo lugar, no podia prescindir este insigne escritor del tono de la sociedad culta en su siglo. Sea que los escritores la corrompieron, ó que ella corrompiese el gusto de los escritores, es indudable que el *equívoco* era uno de los recursos de la discrecion. Quevedo, pues, usó de él, algunas veces con prudencia y felicidad: otras, no tanto. Pero ¿quién le culpará de haber hablado el idioma de su tiempo y de la sociedad que frecuentaba, mucho mas cuando sacó de él tanto partido?

Estas dotes de su estilo, ó buenas ó disculpables en el género satírico, ni pueden ni deben tener lugar en el género sério. Mucho nos reimos cuando para dar á entender la nariz desmesurada de un hombre, dice:

«Érase un hombre á una nariz pegado
Las doce tribus de narices era»

aludiendo á la opinion vulgar de que los judíos son todos narilargos. Pero nos disgusta cuando en un soneto, para mostrar que las horas que pasan nos quitan parte de la vida, exajera la espresion hasta decir:

.....«Sepultureras son las horas.»

ARTICULO II.

BASTA leer algunas de las letrillas ó romances satíricos de Quevedo, para conocer el modo injenioso y orijinal con que espresaba los pensamientos. ¿Quiere hacer burla de las exajeraciones de los amantes cuando ponderan su pasion? Bastale una sola frase:

«Desde que os ví en la ventana
ó dando ó tomando el sol,
descabalé la asadura
por daros el corazon.»

Hé aquí de qué manera describe la condicion avara y rapiñadora de una tia, y ademas tercera:

«Dame nuevas de tu tia,
aquella águila imperial
que asida de los escudos
en todas partes está.»

La metáfora consiste en el doble sentido de la palabra *escudo*, que puede ser de armas, ó una moneda.
¿Trata de pintar la codicia de una mujer? Dice así:

«La morena que yo adoro
y mas que á mi vida quiero,
en verano toma acero
y en todos tiempos el oro.

Si está resuelto á guardar su dinero de las manos de las harpías, y á no comprar con él un arrepentimiento:

«Vuela, pensamiento, y diles
á los ojos que mas quiero,
que hay dinero.
Del dinero que pidió
á la que adorando estás,
las nuevas le llevarás,
pero los talegos no.
Á los ojos que en mirallos
la libertad perderás,
que hay dineros les dirás;
pero no gana de dallos.
Si con agrado te oyere
esa esponja de la villa,
que *hay* dinero has de decilla,
y que ¡*ay* de quien le diere!»

En esta última redondilla juega con el doble sentido de la voz *ay* *Esponja de la villa* es escelente perífrasis de una cortesana codiciosa y de nombradía.
Las tribulaciones que le causa la rivalidad de un ginovés, que entónces eran los comerciantes mas ricos, las espresa asi:

«Á la que causó la llaga
que en mi corazon renuevo,
yo la quiero como debo
y un ginoves como paga.
Ved en qué vendré á parar
compitiendo su poder,
haciendo yo mi deber,
y él haciendo su pagar.
Mal en oponerme hago,
siendo de bolsa tan leve,
á quien ni teme ni debe,
yo que ni temo ni pago.
¿Cuál tendrá mas opinion
con ella en la poesía
yo con una letra mia,
ó él con dos de Besanzon?
Mirad, pues, á quien oirá,
si en el reloj que regala,

mi mano es la que señala,
y la suya la que da.
¿Cómo la podré agradar
los deseos avarientos,
si voy á contarla cuentos
y él da cuentos á contar?
El da joyas yo billetes,
y andamos por los lugares,
él con dares y tomares,
yo con dimes y diretes.»

No hay locucion familiar en el idioma de que no se valga á favor del equívoco ó de la alusion. En una de sus jácaras un condenado á galeras, dice:

«Envíanme por diez años
(sabe Dios quién los verá)
á que dándola de palos
agravie toda la mar.»

Otro rufian preso, exajera asi lo que ha dado que trabajar á la justicia:

«Los diez años de mi vida
los he vivido hácia atrás,
con mas grillos que el verano,
cadenas que el Escorial.
Mas alcaydes he tenido
que el castillo de Milan,
mas guardas que el monumento,
mas hierros que el Alcoran,
mas sentencias que el derecho,
mas causas que el no pagar,
mas autos que el dia del Corpus,
mas rejistros que el Misal,
mas enemigos que el agua,
mas corchetes que un gaban,
mas soplos que lo caliente,
mas plumas que el tornear.»

Esta abundancia picaresca, que á los severos censores de las obras de injenio podrá parecer escesiva, es el carácter especial de Quevedo en sus composiciones festivas. No la reprenderémos nosotros; porque ademas de manifestar la fecundidad de su injenio, la clase de obras en que la emplea no merece la austeridad de la crítica. Todo el que hace reir, tiene razon.

Pero á lo menos, esta misma injeniosidad de Quevedo nos manifiesta la diferencia entre su género y el de Cervantes. El autor del Quijote presenta á la imajinacion los personajes y sucesos risibles, y los grava en ella, es un gran pintor y todo lo describe. No así Quevedo: sus chistes y sales escitan nuestra risa; pero nada se queda en la fantasía, ni es posible que se quede, porque su ridículo consiste en alusiones y equívocos. Esta es, si no nos engañamos, la causa de la justa preferencia que ha dado la república de las letras al manco de Lepanto. En cuanto á genio y talento no podrémos decidir cuál es mayor, el del que nos agrada sin ofender la razon y el buen gusto, ó el del que nos agrada las mas veces á despecho de entrambos.

Citarémos en otro género su imitacion del célebre pasaje de Juvenal contra Mesalina.

¿Cuándo insolencia tal hubo en Sodoma?
que en viendo al claro emperador dormido,
cuyo poder el mando rije y doma.

La emperatriz tomando otro vestido,
se fuese á la caliente mancebía
con el nombre y el hábito finjido?
Y en entrando, los pechos descubria
y al deleite lascivo se guisaba
ansi, que á las demas empobrecia.
El precio infame y vil regateaba,
hasta que el tayta de las hienas brutas
á recojer el címbalo tocaba............
Todas las celdas y asquerosas grutas
cerraban antes que ella su aposento,
siempre con apariencias disolutas.
Hecho habia arrepentir á mas de ciento
cuando cansada se iba, mas no harta.»

El testo de Juvenal es aun mas obsceno; pero de aquella obscenidad que hace odioso y detestable el vicio, aunque la castidad de las lenguas modernas no la permitan.

Estos versos y otros muchos prueban cuán grande era el talento de Quevedo para la sátira *clásica*, sin necesidad de equívocos, ni juegos de palabras.

ARTÍCULO III.

En las composiciones festivas de Quevedo en prosa se nota el mismo carácter que en las de verso, aunque usa con mas sobriedad de los equívocos. Su estilo es nervioso y su sátira amarga. Tal vez en medio de la obra, que parece mas jocosa, mezcla reflexiones morales ó políticas, perfectamente desenvueltas, y muy orijinales. ¿Quién creyera, por ejemplo, encontrar en una obra satírica, cuyo título es tan bajo y trivial como *el Entremetido, la Dueña y el Soplon*, observaciones nuevas y muy juiciosas sobre el gobierno de Roma en los últimos dias de la república, puestas en boca de César, quejándose de que le hubiesen asesinado?«Yo soy, dice, el gran Julio César. Bruto y Casio me mataron á puñaladas con pretesto de la libertad, siendo persuasion de la envidia y codicia de estos perros, el uno hijo y el otro confidente. No aborrecieron estos infames el imperio, sino al emperador. Matáronme porque fundé la monarquia, no la derribaron, antes apresuradamente ellos mismos instituyeron la succesion. Mayor delito fue quitarme á mí la vida, que quitar yo el dominio á los senadores, pues yo quedé emperador, y ellos traidores: yo fui adorado del pueblo en muriendo, y ellos fueron justiciados en matándome... ¿Estaba mejor el gobierno en muchos senadores que le supieron perder que en un capitan que lo mereció ganar? ¿Es mas digno de corona quien preside en la calumnia y es docto en la acusacion que el soldado, gloria de su patria y miedo de los enemigos? ¿Es mas digno del imperio el que sabe leyes que el que las defiende? Este merece hacerlas, y los otros estudiarlas. ¿Llbertad es obedecer á la discordia de muchos, y servidumbre atender al dominio de uno? ¿A muchas codicias y ambiciones juntas llamais padres, y al valor de uno, tiranía? ¿Cuánta mas gloria será al pueblo romano haber tenido un hijo que hizo á Roma Señora del mundo, que unos padres que la hicieron con guerras civiles madrasta de sus hijos? Malditos, mirad cual era el gobierno de los senadores, que habiendo gustado el pueblo de la monarquía, quisieron antes Nerones, Tiberios, Calígulas ó Eliogábalos que Senadores.»

Esta última reflexion prueba cuán bien estudió Quevedo la historia de Roma en los últimos sollozos de su libertad. Solo puede culparse la censura de Bruto, que no fue envidioso ni ambicioso, sino necio. Pero César, si se habia de sostener el carácter que le da el autor, no podia hablar de otra manera.

En la composicion intitulada *la Fortuna con seso* hay un gran número de reflexiones morales y políticas, en las cuales campea el buen juicio y la severidad de Quevedo. Tal vez estan revestidas las sentencias graves y sérias con el traje grotesco que solia dar á sus pensamientos satíricos. Hablando de los tiranos, cita la definicion de Aristóteles. *Es tirano quien mira mas á su provecho particular que al comun.* Y continúa Quevedo: «quien

supiere de algunos que no se comprendan en esta definicion, lo venga diciendo y le darán su hallazgo.»

De Luis XIII, rey de Francia, dice que *no se limpiaba de privados*. En efecto los tuvo toda su vida y no reinó un solo momento. Para burlarse de los títulos nominales del duque de Saboya se espresa así: «padece achaques de rey de Chipre, es molestado de recuerdos de Señor de Ginebra, y adolece de soberanía desigual entre los demas potentados.» De un ministro recien elevado dice que antes de presentarse á recibir pretendientes *se da un baño de cara de mármol*. Moteja enérjicamente uno de los mas grandes abusos que ha habido en la administracion de la justicia criminal, á saber: la larga duracion de los procesos si el reo tiene dinero, diciendo: *donde el dinero acaba, el verdugo empieza*. Concluirémos estas citas con una muy notable de *la Fortuna con seso*. Supone un potentado hablando con sus aduladores, á quienes dice: «*Afligido me tiene la pérdida de las dos naves mias*. En oyéndole se afilaron los aduladores de embeleco, y revistiéndoseles la misma mentira, dijeron unos, que antes la pérdida le habia sido de autoridad y á pedir de boca, y que por útil debiera haber deseádola; pues le ocasionaba causa justa para romper con los amigos y vecinos que le habian robado, y que por dos les tomaria doscientas.» ¿Quién no ve en este diálogo una trova mal disimulada de la manera con que el conde duque de Olivares anunció á Felipe IV la rebelion del duque de Braganza y la pérdida de Portugal, pidiéndole albricias por la ocasion que se le ofrecia de confiscar los estados del duque?

Á mas llegó aun la osadía de Quevedo en este pasaje. Prosigue así: «otros (lisonjeros) dijeron que ha sido en la pérdida glorioso su celo y lleno de majestad, porque aquel era *gran* príncipe que tenia mas que perder.» Sabido es que el sobrenombre de *Grande* que dió la adulacion á Felipe IV, lo convirtió la sátira, justa en aquella ocasion, en ludibrio, diciendo que fue grande como un hoyo, por la mucha tierra que le quitan. ¡Ah Quevedo! si te hubieras contentado con tus jácaras y letrillas contra taberneros, escribanos, rameras y rufianes no hubieras pasado parte de tu vida en las prisiones ó en el destierro.

En la primer entrega de la edicion que hemos anunciado de las obras festivas de este escritor, empieza el *Sueño de las Calaveras*, vision fantástica, en que se supone que todos los muertos son llamados por órden de Júpiter al juicio de Radamanto. Está llena de la sal característica de Quevedo. Pondrémos algunos ejemplos de ella.

« Lo que mas me espantó fué ver los cuerpos de dos ó tres mercaderes que se habian vestido las almas del revés, y tenian todos los cincos sentidos en las uñas de la mano derecha.»

«Una dama, que habia sido casada siete veces, iba trazando disculpas para todos los maridos.»

«Un juez, que lo habia sido, estaba enmedio de un arroyo lavándose las manos, y esto hacia muchas veces. Lleguéme á preguntarle por qué se lavaba tanto, y díjome que en vida, sobre ciertos negocios, se las habian untado, y que estaba porfiando allí por no parecer con ellas de aquella manera delante de la universal residencia.»

«Iba sudando un tabernero de congoja, y á mí me pareció que le dijo un verdugo: *harto es que sudeis agua, y no nos la vendais por vino*. Uno de los sastres, pequeño de cuerpo, redondo de cara, malas barbas y peores hechos, no hacia sino decir: *¿qué pude hurtar yo, si andaba siempre muriéndome de hambre?* Y los otros le decian (viendo que negaba ser ladron) qué cosa era despreciarse de su oficio.»

«Tras ellos venia la locura con sus cuatro costados, poetas, músicos, enamorados y valientes»

«Pilatos se andaba lavando las manos muy aprisa para irse con sus manos lavadas al brasero.»

«Cayéronsele (á un maestro de esgrima) en el suelo por descuido los testimonios, y fueron á un tiempo á levantarlos dos Furias y un alguacil, y él los levantó primero que las Furias.» En este pasaje hay dos rasgos satíricos: uno el de la lijereza de los alguaciles en recojer todo lo que contribuye á acriminar: otro fundado en el equívoco de la palabra *testimonio*.

«Pues enseño á matar, bien puedo pretender que me llamen Galeno, que si mis heridas andubieran en mula, pasaran por médicos.»

«Enfadóse el avariento, y dijo: *si no he de entrar, no gastemos tiempo* (que hasta aquello rehusó de gastar).»

Bastan estos ejemplos para conocer el carácter de la elocucion de Quevedo. Habiéndose impuesto la obligacion de ser siempre chistoso, sutil y mordaz, fue imposible que tuviesen igual mérito todas sus sales satiricas; pero es preciso confesar que casi siempre agrada aun á los lectores de gusto mas severo. Sus espresiones gráficas, como *azuzar testigos*, *despreciarse de su oficio*, *vestirse las almas al revés*, y otras muchas que él inventó, son al mismo tiempo que estraordinarias, injeniosas y propias.

DE LA NOVELA.

El *Semanario Pintoresco español* (que por decirlo de paso, es en nuestra opinion uno de los mejores periódicos literarios de España) inserta en su número 6.° del año de 1840 la sesion de la seccion literaria del Ateneo español, celebrada el 25 de Enero del mismo año, y en la cual se ventiló la cuestion siguiente: *Paralelo entre las modernas novelas históricas y las antiguas caballerescas.* Los discursos de los señores que opinaron sobre esta interesante cuestion están llenos de buena y profunda filosofia literaria é histórica, y damos gracias al editor del *Semanario* por haberlas dado á la luz pública, suplicándole que no deje de hacer lo mismo, siempre que le sea posible, con las sesiones que celebre en lo succesivo la clase de literatura del Ateneo.

El objeto de la cuestion no era tanto examinar el mérito comparativo de los libros de caballería y de las novelas de Walter Scott como indagar las causas que dieron nacimiento y celebridad á estos jéneros y á otros, como tambien las que han influido en la decadencia de unos y el triunfo efímero de sus succesores.

Los señores que opinaron primero procuraron desenvolver estas causas, y lo hicieron con suma sagacidad. Opúsoseles que un escritor de novela no tiene otro objeto que el de *deleitar*, y no miras políticas, rélijiosas ni morales. Esto es verdad; pero como no es posible *deleitar* á una nacion, sin presentarle los objetos bellos bajo el punto de vista que ella los concibe, de aqui nace que es necesario examinar para juzgar del mérito de una composicion ó de un jénero, el espíritu del siglo en que fue célebre aquel jénero ó aquella composicion. Las escepciones de esta regla son muy raras, porque son muy pocos los hombres como Homero, Virjilio y Cervantes, que saben escribir para toda la humanidad.

Nosotros consideraremos la cuestion literariamente, y procuraremos explicar la esencia de la novela, ya sea la de Waltet Scott, ya la de los siglos feudales.

Dos son los elementos esenciales de la novela, sea cual fuere su clase, el interés y lo *maravilloso*. Entendemos por *maravilloso* no solo la intervencion de los seres sobrenaturales, como los dioses de la antigua mitolojia, ó los magos y hechiceros de la edad media, sino tambien las coincidencias estraordinarias, las aventuras no comunes, los lances apurados, los grandes peligros evitados por felices circunstancias, en fin, todos los incidentes que sin necesidad de recurrir á la accion del cielo, son aunque naturales, muy raros.

Sin interés y sin maravilloso no hay novela; y esto es tan cierto que los griegos, los mas sencillos de todos los escritores, aspiraron á interesar en las suyas por medio de sucesos ya sobrenaturales, ya inesperados. Digalo sino el *Teájenes y Cariclea* de Heliodoro, obispo de Trica, ciudad de Tesalia, que tenemos muy bien traducido en nuestro idioma por Castillejo.

Los libros de caballería debian agradar á una sociedad que tenia todas las virtudes y vicios de la niñez, como fue la de la edad media, cándida, crédula y valiente. En dichos libros está prodigado lo maravilloso á manos llenas; pero el interés es muy corto, casi nulo, menor aun que el de los cuentos de encantamiento con que se aduerme á los niños. El tejido de dichos libros es uno mismo: aventuras y combates perpétuos, en que triunfa el héroe, ó por el valor de su brazo ó con el auxilio de algun májico. No so-

lo no se halla en estos libros el interés de humanidad, pero ni aun el que pudiera inspirar á los hombres del tiempo en que se publicaron. La repeticion de hechos semejantes hace fastidiosa y monótona su lectura para nosotros: nadie puede leerlos sino con el objeto de recojer notas eruditas ó gramaticales. Pues lo mismo sucederia á nuestros antepasados; y si los leyeron y los celebraron, no fue por lo bien coordinado de la fábula, sino por el aliciente de lo maravilloso.

Llegaron las naciones europeas á la edad de la adolescencia intelectual; despreciaron los juguetes de su niñez, y buscaron entretenimientos mas dignos de su capacidad. Entónces comenzaron la novela satírica y la de costumbres, siendo en nuestro entender los españoles los primeros que las escribieron con perfeccion, porque no creemos que haya quien quiera comparar á Rabelais con Cervantes, que le fue posterior, ni aun con el *Conde Lucanor* que le antecedió un siglo.

Cuando la falsa política y la mentida filosofía se apoderaron de la sociedad, preciso fue que la novela siguiese el mismo giro. Se pusieron, pues, en estos libros de entretenimiento, para recreo de una sociedad pervertida, todos los venenos de la irrelijion, de la inmoralidad y de la anarquia de las ideas: llegóse al último grado de cinismo y de lubricidad, hasta que al fin se consiguió realizar las infernales *creaciones* del filosofismo.

Tras de la locura vino el escarmiento, y la novela varió de forma como la sociedad. Pero la política hizo á los hombres mas austeros y descontentadizos aun en la eleccion de sus placeres. Algunos escritores, principalmente mujeres, emprendieron resucitar el sentimentalismo de Rousseau; pero ya no se creia en él, porque nadie sentia. Á fuerza de haber agotado en valde toda especie de sensaciones fuertes, habian perdido las almas su elasticidad. Era ya pasada la hora en que toda Europa se interesó por *Clara Harlowe* hasta tal punto, que su autor recibió muchas cartas en que le pedian que no la *asesinase* al fin de la novela.

En estas circunstancias se presentó Walter Scott y dijo: «tengo recojidas observaciones exactas y numerosas sobre las costumbres de la edad media. Os las daré en novelas. ¿Quereis? » «*Si*, respondió la sociedad fastidiada de inmoralidad y de exajeracion de sentimientos. *A lo menos sabrémos algo de nuestros antepasados.*» Y en efecto, eso es lo que constituye el mérito de las obras de este escritor; pues ni es muy feliz en los desenlaces, ni es grande el interés de sus fábulas. Pero sus escenas y diálogos son magníficos; y despues de Cervantes es el primero de los escritores novelescos.

Antes de Walter Scott se escribió la historia en novelas, desfigurándola como madama Scudery, ó embelleciéndola como nuestro Montengon, á quien solo faltó escribir mejor el castellano para ser un novelista estimable. Pero el autor escocés tiene un mérito que sobrevivirá á sus novelas, y es la descripcion de costumbres históricas. El género que ha descubierto es muy difícil; porque exije de los que hayan de cultivarlo, ademas de las dotes de imajinacion, un estudio muy profundo de las antigüedades de su patria, y del espíritu y de las costumbres de la edad media.

¿Qué género sucederá á este que se va agotando no por falta de mies, sino de buenos operarios? No sabemos: en el dia queremos mas bien ver las costumbres de otros siglos que las del nuestro; tales son ellas, sin poesia, sin fé, sin convicciones. Pero como el actual estado de la sociedad no puede ser duradero, vendrémos últimamente á parar en la novela satírica y en la de costumbres, únicos géneros que pueden ya agradarnos: y si no hay quien las escriba bien, las leeremos mal escritas porque no se escusa leer novelas mientras haya jóvenes de ambos sexos, felices, cuando á lo menos ven respetada en ella la moral.

DE LA NOVELA HISTÓRICA.

ARTÍCULO I.

Con esta espresion compuesta, cuyas voces parece que se escluyen una y otra, se significan aquellas fábulas, en las que, aunque haya aventuras é incidentes finjidos, pertenece sin embargo á la verdad histórica el cuadro en que se ajustan.

El oríjen de estos libros de entretenimiento pertenece á la edad media; pues aunque el *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro, obispo de Trica, ciudad de Tesalia, es la mas antigua de las novelas heróicas, todo allí es finjido. Se habla, es verdad, en ella de una reina de Ejipto y otra de Etiopia; pero ninguna de las dos existió en la historia. Pertenece, pues, dejando aparte la superioridad del interés y de la elocucion, al mismo género que *Amadis de Gaula*, *Amadis de Grecia*, *Esplandian*, *Tirante el Blanco*, *Palmerin de Inglaterra*, y otros héroes fabulosos de los libros de caballeria.

No puede decirse otro tanto de la historia fabulosa de Carlo Magno y sus doce pares, del rey Artus de Inglaterra, de Bernardo del Carpio y del Cid Campeador. Aunque los hechos y las aventuras sean por la mayor parte finjidas, recaen sin embargo sobre nombres históricos, sobre épocas que han existido, sobre sucesos verdaderos. Estos libros componen la epopeya de la edad media. En los que todo es falso, y nada auxilia la imajinacion para suponerse en el mundo de la realidad, no sirvieron ni aun para conservar las tradiciones populares, sino solo para alhagar la grosera y dócil fantasía de nuestros antepasados.

Destruidos estos mónstruos, y sepultados en el olvido por la pluma de Cervantes, los escritores de novelas se dedicaron al género moral ó satírico: tal vez al género heróico en que se ejercitó tambien el autor del Quijote, como lo prueba su Pérsiles y Sejismunda. Aparecieron entónces las *novelas* de Doña María de Zayas, el *escudero Marcos de Obregon*, *el Diablo Cojuelo*, *la pícara Justina*, *Guzman de Alfarache*, y otras muchas: mas no nos acordamos de ninguna novela histórica, escrita en español en los siglos XVI y XVII. Si hubo alguna, debió ser su mérito tan ténue que no dejó vestijio de su existencia en la literatura nacional; sin mas escepcion acaso que *las guerras civiles de Granada*, de Hita.

Las primeras novelas de esta clase que tuvieron celebridad en la Europa moderna desde la restauracion de las letras, fueron las que escribieron en la época brillante de Luis XIV, Madama Scuderi y otros muchos autores novelistas. Este género fue muy cultivado durante la segunda mitad del siglo XVII en Francia y en otras partes de Europa adonde se estendió entónces rápidamente el gusto de la literatura francesa.

En estas composiciones habia siempre un fondo de verdad histórica, en cuanto á los sucesos; carecian de magos, nigromantes, encantamentos, mónstruos y vestiglos, cuya moda habia pasado ya; pero los caractéres de los personajes estaban horriblemente desfigurados. La moda era tomar los héroes de los nombres mas célebres de la historia griega y romana; pero ni Ciro, ni Alejandro, ni Clelia, ni Horacio eran otra cosa mas que caballeros de la corte de Luis XIV. Casi todas las fábulas versaban sobre intrigas amorosas: papeles, versos, citas, disfraces, celos, desafios eran las principales ocupaciones de los Brutos, Sóstenes y Escévolas. Y aun esto no era orijinal. Ya Calderon en sus comedias habia convertido toda la antigüedad griega y romana, y aun los mismos dioses del Olimpo, en damas y galanes de la corte y de la villa de Madrid. Esta preocupacion por lo presente, este deseo de reducir á su módulo todo lo pasado, influyó aun en el mismo Racine; y fue necesaria toda la perfeccion de su estilo para que los críticos franceses le perdonasen algunos rasgos de la galantería de su siglo puestos en boca de los héroes de la antigüedad.

Tambien cayeron los mónstruos de Scudery á la voz del terrible Boileau: y mucho mas aun al desenfreno de las costumbres que se introdujo en Francia en la primer mitad del siglo XVIII, desenfreno que convirtió la galantería decente en inmunda disolucion. Los que quieran conocer el carácter de estas novelas históricas, pueden consultar *la Casandra*, la única de ellas que en nuestro entender se ha traducido al castellano.

Apareció *Telémaco*, y se dudó por mucho tiempo si debia colocarse entre las novelas ó entre las epopeyas. Su objeto conocido, muy distante de la futilidad del género de Scudery, era nada menos que enseñar á reinar. Notóse en él ademas de la escelente y variada elocucion, la verdad con que estaban pintadas las costumbres, usos y caractéres de la época que describia. Entónces se puede decir que nació la verdadera novela histórica. Fenelon tuvo imitadores mas ó menos felices. El *Sethos* es una rapsodia insufrible: *los viages de Antenor* y el *Filocles* pintan con mucha naturalidad las costumbres griegas; señaladamente el primero es muy feliz en describir la insustancialidad in-

jeniosa de los atenienses del siglo de Péricles. Pero ninguna de estas obras puede compararse ni en el estilo, ni en la verdad, ni en la erudicion al *Viaje del jóven Ancarsis á Grecia*; porque bajo las formas novelescas es un libro destinado no tanto al placer como á la instruccion.

Entretanto los ingleses cultivaban con felicidad la novela de costumbres. Fielding y Richardson dieron á los usos y caractéres británicos una celebridad europea. Walter Scott, dotado de una erudiccion inmesa y capaz del trabajo necesario para adquirirla; afecto á las antiguas tradiciones de Escocia su patria; entusiasta del heroismo con que sus paisanos se habian consagrado á la causa perdida de los Estuardos; atento observador de las tenaces resistencias que opusieron por mucho tiempo las costumbres feudales y las preocupaciones locales de Escocia á los progresos de la civilizacion; y en fin, hábil é injenioso escritor, halló en la novela histórica el modo mas sencillo y agradable de dar interés á sus noticias eruditas, y de trasmitir á la posteridad sus ideas, sentimientos y juicios acerca de las diferentes épocas de la historia de la Gran Bretaña, y de los personajes célebres que las ilustraron. Pintó los tiempos de Ricardo I, de Isabel, de Maria Estuarda, de los puritanos, de los jacobitas, descendió hasta la descripcion de los usos y costumbres de las clases inferiores de la nacion con tanta escrupulosidad, que no parece posible negarle el mérito de la exactitud, mucho mas cuando todos sus compatriotas, jueces los mas competentes en esta materia, han convenido en reconocerlo.

Walter Scott es, pues, el padre verdadero de la novela histórica tal como debe ser. En manos de Fenelon y de Barthelemy no fue mas que un instrumento para otros fines que arriba indicamos. En el novelista escocés es ella el objeto principal, y se ha abierto un campo inmenso, muchomas vasto que el de la historia, para alhagar la imajinacion de los lectores. Este escritor nos hace viajar, digámoslo así, por las edades pasadas. Nos describe costumbres, usos y caractéres de otros siglos, de la misma manera que un viajero hábil y concienzudo pinta los de las naciones que ha visitado, y añadiendo á la verdad de las descripciones el interés y agrado de las aventuras y aun del maravilloso, cumple la grande obligacion de todo escritor, deseoso de vivir en la posteridad, que es *deleitar aprovechando*.

El único defecto que se nota en este insigne novelista es la frialdad de las catástrofes: pocas veces están bien preparadas. El interés novelesco que pocos han sabido manejar como él, llega siempre á su mayor grado enmedio ó á los tercios de la novela: hácia el fin descaece, ó porque el autor se cansa, ó porque cuando ya descrito lo que queria, abandona la fábula y el interés de ella á su suerte.

En la reseña que hemos hecho, aunque sumariamente, de los escritores que se han dedicado á la novela histórica, no hemos incluido á Madama Genlis, ni á Madama Cottin, aunque escelentes novelistas, porque ni en una ni en otra se reconoce la intencion de describir los usos, costumbres é ideas de las épocas á que pertenecen sus héroes. *Los caballeros del Cisne y las Cruzadas* tienen un interés novelesco, superior quizá al que inspiran los héroes de Walter Scott; pero mas bien se describen en ambas los afectos generales de la humanidad, que los sentimientos propios y peculiares de un período. Fáltales el colorido del siglo: nos interesamos por los personajes; pero no vemos, como en el novelista escoces, la escena donde se hallaban en toda su verdad, porque no era ese el objeto de las autoras.

Walter Scott ha impuesto una obligacion muy dura á todos los que pretendan imitarle. Es imposible ser novelista en su género sin llenar las condiciones siguientes: 1.ª, un profundo conocimiento de la historia del período que se describe: 2.ª, una veracidad indeclinable en cuanto á los caractéres de los personajes históricos: 3.ª, igual escrupulosidad en la descripcion de los usos, costumbres, ideas, sentimientos, y hasta en las armaduras, trajes y estilo y giro de las cántigas. Es necesario colocar al lector en medio de la sociedad que se pinta: es necesario que la vea, que la oiga, que la ame ó la tema, como ella fue con todas sus virtudes y defectos. Los sucesos y aventuras pueden ser finjidos, pero el espíritu de la época y sus formas esteriores deben describirse con suma exactitud. En este sentido no hay escritor *mas clásico* que Walter Scott, porque no perdonará ni una pluma en la garzota del yelmo de un guerrero, ni una cinta en el vestido de una hermosa, y asi debe ser, si se quiere conocer enme-

dio del interés novelesco las sociedades que ya han pasado: si se quiere dar al lector el placer y la utilidad de hallarse enmedio de los hombres que le han precedido.

Estas son las condiciones esenciales de la novela histórica. Es necesario, pues, para llenarlas, hacer antes un estudio profundo de la época que ha de describirse. ¿Emprenden este trabajo los actuales escritores de este género de novelas?

ARTÍCULO II.

SUCEDIÓ con este género lo que sucede generalmente con todas las obras de entretenimiento. El verdadero genio las crea, y la medianía ó la ineptitud las desacredita. Esto ha sucedido en todos tiempos; pero debe ser mas comun en nuestro siglo, porque ahora en todo se especula; y apenas una cosa es de moda llueven empresarios que por interés ó por ambicion la benefician ó por mejor decir la exajeran y ridiculizan. Walter Scott escribió novelas históricas, cuyo mérito es reconocido. Esto basta para que no haya hijo de buen padre que no se crea llamado á fastidiar la edad presente (porque á la futura no llegarán sus producciones) con los delirios de su fantasía. En vano se les dirá que si Fenelon, Bartelemy y el novelista escocés han conseguido tan justa celebridad, la deben á sus vastos conocimientos en la erudicion y en la historia. El genio, responden, no necesita de enseñanza ni de trabajo: bástale su mision de enseñar al género humano. Con ella se forman los poetas, los novelistas, los escritores que son la delicia de la humanidad. Este lenguaje, mezcla ridícula de fatuidad y de hipocresía, es muy diverso del tono modesto, noble y no pocas veces chistoso de los prólogos de Walter Scott; el cual proclamó, no una sola vez, como al mejor escritor en su género, al inmortal Cervantes.

Para dar un ejemplo de la manera con que en el dia se escriben las novelas históricas, citarémos una que se inserta en el folletin de la *Presse*, periódico de Paris, de los dias 26 de Mayo último y siguientes. Su título es *el Hijo de la vendedora de barquillos*: su autor, S. Enrique Berthoud. ¿Quien creeria que en un asunto tan ténue se ocultara nada menos que la terrible sombra de Felipe II? Pero esa es otra moda del dia, aminorar y envilecer todo lo que ha habido grande en las edades que nos han precedido.

Desde el principio ya da muy fundadas sospechas de inexactitud el autor de una novela histórica, cuando toma los personajes de una nacion que no es la suya; porque no puede suponerse en él un conocimiento profundo del periodico que va á describir. Esto es cierto hablando en general; y mucho mas cierto hablándose de un escritor francés con respecto á la historia de España; porque no conocemos un solo autor de aquella nacion que haya comprendido bien la nuestra. Sabemos que Walter Scott describió en una de sus novelas le corte de Luis XI; y á nuestro entender la describió muy bien, aunque en esta materia estamos dispuestos á someter nuestro juicio al de los franceses instruidos. Pero Walter Scott escribia concienzudamente, y habia estudiado con cuidado el periódo de que hablaba. Veamos si el autor del *Hijo de la vendedora de barquillos* ha hecho lo mismo con respecto á los reinados de Felipe II y Felipe III.

Fácilmente le perdonamos que suponga á Felipe II homicida de su hijo el príncipe D. Cárlos; pues aunque el hecho es falso, se ha repetido tantas veces por los historiadores que eran enemigos personales suyos y de nuestra nacion, que no puede culparse de esta suposicion á un novelista del siglo XIX; porque la misma generalidad del error sirve de escusa á los pintores y á los poetas. Mas digno de censura es que suponga al mismo rey culpable en la muerte de su esposa Isabel de la Paz; porque hay un argumento muy fuerte contra esta calumnia, y es la predileccion conocida de Felipe á Isabel Clara Eugenia, hija de entrambos , y todos los que conozcan el carácter de aquel monarca, y aun el que han querido atribuirle sus enemigos, hallarán muy improbable su amor decidido á una hija, cuya madre pereció, segun dicen, víctima de sus celos. No está en la naturaleza que se ame con tanto estremo el fruto de una mujer que ha dado lugar á tan crueles sospechas.

Pero lo que no puede disimularse es que le atribuya tambien la muerte de su

cuarta esposa Doña Ana de Austria. Esta imputacion infame es enteramente gratuita. Ana, educada con la sevaridad propia de su familia y de su pais, no presentó ni pudo presentar ningun motivo á la suspicacia de su marido. Hermosa, fecunda, dotada de dignidad y de virtudes cristianas, no cuenta la historia que le diese otro pesar sino el de su temprana muerte, que se esplica con bastante probabilidad por su complexion delicada, sus frecuentes partos, y sobre todo la cruel enfermedad que tuvo despues de uno de ellos, de la cual estuvo deshauciada, y convaleció casi milagrosamente. Gastaba casi todo el tiempo en bordar con sus damas, y aun quizá se conserve la colgadura que se ponia en la capilla real en los dias de mayor lucimiento y que del nombre de su artífice se llamaba *colgadura de Doña Ana.* Acompañó al rey en 1580 á Badajoz, cuando la espedicion de Portugal. Felipe cayó enfermo, y su esposa manifestó el deseo de que el cielo tomase su vida, dejando salva la del rey. Así se verificó. El rey convaleció, y Ana contrajo la enfermedad que la llevó al sepulcro. Su esposo no pasó despues de su muerte á otras nupcias, apesar de haberla sobrevivido 18 años.

Imputar, pues, á Felipe II la muerte de esta esposa, á todas luces tan amable, es suponerle no solo despojado de todo sentimiento de humanidad, sino tambien de sentido comun; lo que nadie ha creido jamas de este monarca. Los hombres como él no cometen atrocidades inútiles.

Pero esto es nada. La osadía de nuestro novelista llega hasta suponer que el casamiento de Felipe III, hijo y heredero del II, con Margarita, archiduquesa de Austria, fue clandestino, se hizo en Madrid viviendo Felipe II y sin su noticia, en virtud del amor que esta princesa habia inspirado al jóven príncipe cuando este viajó por Austria; en fin, que Felipe II, en su lecho de muerte, aprobó aquella union, no por complacer á su hijo, sino por castigar á su nuera, permitiendo que fuese la mujer del mas bajo y despreciable de los hombres; porque tal pinta al virtuoso é inocente Felipe III.

En todo esto no hay una sola palabra de verdad, todo es finjido; y aquí la ficcion no sirve para producir bellezas, sino para presentar monstruosidades morales, que ni aun tienen el mérito de la enerjía que suele ennoblecer aun á los crímenes. Felipe III jamas salió de la península, ni siendo príncipe, ni siendo rey. Su casamiento con Margarita de Austria fue tratado por su padre Felipe II de la manera que se tratan los de los príncipes. El rey de España pidió para su hijo una de las dos archiduquesas Leonor ó Margarita. Maria de Baviera, madre de ambas, elijió á la menor, que era Margarita, porque su complexion, mas fuerte, daba esperanzas de mas seguridad en la succesion. Y Margarita, á quien el novelista francés pinta como una mujer liviana, ambiciosa é intrigante, quedó tan sobrecojida de la eleccion que la elevaba al trono mas poderoso entónces de la tierra, que suplicó á su madre que enviase en su lugar á su hermana mayor. Felipe II falleció cuando ya Margarita se habia puesto en camino para pasar á España en compañia del archiduque Alberto, esposo de la infanta doña Isabel Clara Eugenia. El Papa Clemente VIII salió á cumplimentarla á su paso por Ferrara, y la casó por poderes. Pasó despues á Génova donde se embarcó, tomó tierra en Vinaroz y se celebraron en Valencia las bodas de Felipe III y las de su hermana la infanta Isabel Clara. Margarita hizo á su marido padre de numerosa y florida succesion; pero falleció despues de doce años de matrimonio, á los 27 de su edad, llorada de su esposo que no volvió á casarse, y de todo el reino que la adoraba por sus prendas, por su amabilidad y por su inexausta beneficencia.

Y ¿es esta la primera austriaca que tendió lazos al príncipe de España para cojerle en sus redes, y satisfacer así su ambicion: que no desdeñó la galanteria de un grande de España que podia serle útil; que casó clandestinamente con Felipe III, viviendo todavía su padre, y en Madrid, donde habia vivido para atraerle á tan ridícula union? ¿Y á este cúmulo de delirios se atreve á llamar *anécdota* el novelista de nuevo cuño? ¿Cuál ha podido ser su intencion al escribir tan infames patrañas? ¿Cuál? La de contribuir con su *óbolo* á la buena obra de deshonrar los reyes y las familias reales; y realzar las virtudes del hijo de la que vende barquillos con el contraste de los vicios y maldades de los grandes del siglo. Para un objeto tan edificante todo es

lícito, todo es honrado; hasta el oprobio moral de la calumnia: hasta el oprobio literario de la ignorancia en la historia.

ARTÍCULO III.

BASTAN los absurdos históricos ya notados para convencernos de la supina ignorancia del autor de la novela citada. Mas si á lo menos hubiese tenido mas felicidad en la descripcion de los caractéres y de las costumbres: si hubiese siquiera consultado á los novelistas y dramáticos españoles, fieles ecos de las ideas y sentimientos de aquel siglo, se le hubieran podido perdonar á favor de la fidelidad de las descripciones, los disparates de la composicion de la fábula. Pero nada hay de eso. Los caballeros de la córte en aquella época eran modelos de lealtad, de valor, de respeto á las damas, de honor y de generosidad; y los dos que introduce el novelista pueden aprender del hijo de *la barquillera* lecciones de todas aquellas virtudes: tan tímidos son, tan bajos, pérfidos y despreciables. ¿Quién es un conde de Fuentes, á quien pinta viejo y ridículamente enamorado de Margarita, cuando nadie ignora que se veneraba entónces la sangre de nuestros reyes con un respeto relijioso? Y ¿cuál era el *gran preboste* de la córte de Felipe II? ¿Cree el autor, ó ha querido hacer creer á sus lectores que el empleo de verdugo era una dignidad en el palacio de España como lo fue en el de Luis XI? Y ¿quién le ha dicho que el duque de Lerma no fue mas que un intrigante subalterno, un caballero indigno, capaz de favorecer el matrimonio clandestino del heredero de la corona para granjearse su gracia, y de malquistar despues á Margarita para quitarle toda participacion en el gobierno, participacion que ninguna reina de España solicitó ni obtuvo desde Isabel la Católica hasta Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV?

Estamos lejos de mirar al célebre valido de Felipe III como un modelo de ministros; pero si no tuvo ideas exactas, muy poco generalizadas entónces en materia de administracion interior: si dejó cundir el cáncer del lujo y de la ociosidad que empezaba ya á devorar á España: si aumentó con la espulsion de los moriscos el atraso de la agricultura; en fin, si se valió de esta medida política (y esta es la principal acusacion que puede hacérsele) para enriquecer á sus amigos y criaturas, la historia imparcial no puede negarle el mérito de haber sabido poner límites á las adquisiciones de la monarquía, y de haberla conservado en el puesto que la dejó Felipe II, es decir, en el principal de Europa. El que terminó sin menoscabo del honor nacional, la guerra de Flandes que devoraba nuestra poblacion y nuestros tesoros: el que sostuvo nuestra supremacía política en Francia, Italia y Alemania: el que se opuso constantemente á los esfuerzos del duque de Osuna, del marqués de Villafranca y de otros guerreros ilustres que deseaban dar nuevos aumentos á la monarquía, ya demasiado grande, por el espíritu que aun conservaban de la escuela política y militar de Cárlos V, no era ciertamente un *intrigante subalterno*. Su divisa fue *conservar lo adquirido* y esa era la máxima mas saludable para España en aquella época. Ojala la hubiese adoptado su succesor el conde duque de Olivares, cuyo furor belicoso fue la causa de que decayese el poder Español.

Pero á ninguno trata con mas injusticia el novelista francés que á Felipe III. Sabemos que educado en la rijida córte de su padre, profesaba el mayor respeto y veneracion á este monarca. Pero ¿qué hecho, ó qué espresion suya puede justificar el carácter, bajamente tímido, que se le atribuye en la *anécdota*? Ninguno, absolutamente ninguno. Cuando ascendió al trono gobernó su inmensa monarquía con apacibilidad y justicia. Poseia en alto grado las virtudes cristianas; era severísimo para sí mismo; pero manso y benigno para los demas. Ningun acto de rigor que pudiera parecer cruel; ninguna sedicion que perturbase la tranquilidad pública; ningun desórden ó desgracia notable mancilló su reinado, sino la espulsion de los moriscos, cuyas causas políticas mejor apreciadas en aquel siglo que en el nuestro, no es necesario referir aquí.

Felipe III no poseia, es verdad, de las calidades propias de un rey, mas que el

21

amor de la justicia. Pero esta era suficiente entónces en una nacion quieta, leal y valerosa, y con un ministro que coincidia con su monarca en el sistema político con respecto á las demas potencias de Europa. El defecto principal de uno y otro fue la falta de ideas en materia de administracion; pero esta ignorancia era entónces comun. Su reinado no fue tan brillante como el de su padre y abuelo: mas tampoco fue tan infeliz como el de su hijo y el de su nieto. Ni puede culparse enteramente á Felipe III de falta de enerjia: la tuvo y muy señalada, cuando apartó de su gracia al privado, que recelando ser derribado, aceleró su ruina por la precaucion que tomó de envolverse en la púrpura cardenalicia. Felipe se ofendió de esta desconfianza, y de la independencia personal que con el nuevo título adquirió el duque de Lerma. La espresion pues del de Osuna, que llamaba á este rey *el tambor mayor de la monarquia*, no era exacta. Era solo un despique de que no se le permitiese encender nuevas guerras en Italia.

Mejor descrito, bajo cierto punto de vista, se halla en la novela el carácter de Felipe II; no porque creamos las atrocidades ni la malignidad que se le atribuyen, pero suyo era el espíritu de dominacion y la enerjia de un alma nacida en el mando y acostumbrada á el, que el autor pinta en su lecho de muerte. Felipe tuvo la desgracia de que se creyesen todas las maldades que sus enemigos le acumularon, porque colocado perpétuamente en el poder, nunca se olvidó de que era rey para descender á ser hombre. Poseia grandes prendas y virtudes de monarca; mas no cultivó las de la humanidad. Asi fue mas respetado que querido.

Dudamos mucho que hubiese asistido á un *auto de fé*, que es el primer episodio de la novela. Seguramente no honran á nuestra nacion aquellas tristes escenas; pero la que no tenga manchados sus anales con el fanatismo y la intolerancia, que nos tire la primer piedra. Los furores de los anabaptistas de Alemania, de los puritanos de Inglaterra y de los católicos y hugonotes en Francia derramaron mucha mas sangre y causaron mayores estragos en estos paises que la inquisicion en España. El mal peculiar y esclusivo de la intolerancia española fue el obstáculo que aquel tribunal opuso á los progresos del entendimiento humano. Asi las otras naciones, apenas el cansancio de las calamidades, y el escarmiento les quitaron las armas de la mano, caminaron con pasos rápidos en gobierno, artes, ciencias y civilizacion; y España, que habia sido la primera en casi todos los ramos del saber, se quedó atrás á muy larga distancia, apesar de la profundidad en el talento y de la lozanía en la imajinacion que caracteriza á sus habitantes.

Pero volvamos á nuestro propósito. La novela de que hablamos es falsa enteramente en los hechos de la historia, falsa en la descripcion de los caractéres, falsa en la de los usos y costumbres. Y sin embargo su autor tiene pretensiones de novelista histórico; pues la llama *anécdota*, y cita en su apoyo un cronista desconocido, llamado *Dechamps*, de cuya existencia, á vista de tantas falsedades, se nos permitirá que dudemos. No nos parece que es esta la manera de imitar á Walter Scott.

Acaso se responderá á nuestra censura que es lícito al poeta y al novelista *desfigurar* los hechos. Nosotros no les concedemos mas licencia que la de *embellecerlos*, añadiendo episodios probables que se liguen é incorporen con ellos. Todavia es menos lícito *desfigurar* los caractéres: nos reiríamos del que nos pintase á César cruel ó á Neron clemente.

Hay dos razones muy poderosas para no conceder semejante licencia.

La primera es, que los nombres de los personajes históricos se han llegado ya á identificar en el lenguaje comun con las cualidades dominantes en su carácter, de modo que se usa frecuentemente por antonomasia de los primeros para denotar las segundas. Ahora bien, ni al poeta ni al novelista es lícito alterar el valor recibido de las voces. Jamas se podrá pintar á Aquiles cobarde, por la misma razon que no se puede decir de un cobarde á no ser irónicamente, *es un Aquiles*.

La segunda razon es todavia de mas importancia si comparamos el inmenso número de los lectores de novelas con el cortísimo de los que estudian la historia. Los primeros no ven en las obras, enteramente finjidas, como Tomás Jones, Pérsiles, Grandisson, mas que libros de entretenimiento; pero si la novela es histórica no tienen medios de evitar los errores en que los hagan caer sucesos desfigurados ó caractéres mal descritos, y asi una gran parte de la sociedad culta se imbuirá de preocupaciones ridículas ó perniciosas en materia de historia ó de moral; porque, generalmente hablando, no se falsifican los hechos ni los caractéres históricos, sino para pervertir las ideas ó los sentimientos mora-

les. Pero aun cuando semejante falsificacion no produjese otro mal que el de propagar errores históricos, ya este es por si bastante considerable. ¿Cuántas lectoras habrá en Francia (y por desgracia aun en España) que fiadas en el folletin de la *Presse* y en el historiador Dechamps, creerán liviana y perversa mujer á la esposa de Felipe III, cuyas virtudes inmortalizó nuestro Jáuregui en una escelente cancion?

LEYENDAS Y NOVELAS JEREZANAS.

MADRID, 1838.

ESTE libro contiene tres novelas, cuyos titulos son: *El Pendon*, *Los Gitanos*, *El Cristiano y la Mora*.

El objeto del autor ha sido sin duda dar noticia, con el pretesto de escribir novelas, de varios hechos históricos interesantes, y describir las costumbres de las épocas á que se refieren sus fábulas; en una palabra, introducir en nuestra literatura el género de Walter Scott. *In magnis voluisse sat est.*

Este género tiene dos condiciones esenciales: la verdad en los hechos históricos y en la descripcion de las costumbres, y el interés en la fábula. Nosotros somos mas capaces de juzgar este libro bajo el segundo aspecto que bajo el primero, porque la erudicion es riqueza de muy pocos, y los sentimientos de la humanidad son comunes á todos los hombres.

Todas tres novelas nos han inspirado interés; pero mas que todas la última, en la cual lidia el valor y el mérito contra el fanatismo relijioso, exaltado por la desgracia. El amor del cristiano y la mora interesa por las circunstancias estraordinarias en que nació, por su pureza y verdad, y por los peligros y obstáculos que se opusieron á él; mas no por eso deja de conmover el corazon el carácter indomable de Abenjuc, qne ahoga todos los sentimientos de la naturaleza por obedecer á otros mas imperiosos en una alma sincera y bárbara como la suya: el fanatismo y la venganza.

La accion de los *Gitanos* viene á ser en el fondo la de la *Gitanilla* de Cervantes. La del *Pendon* está bien dirijida; pero los episodios son demasiado largos, y muy innoble el rival de Fernandez. Tiene mucho mérito el artificio de Martin para hacer que su amo fuese al castillo de Gigonza, donde debia perder la libertad de su corazon.

Los diálogos son vivos, los caractéres bien sostenidos, la elocucion fácil, graciosa, y generalmente hablando, correcta, mas correcta que la que suele usarse en las obras españolas de esta clase. Son muy raras las espresiones que indican en el autor la costumbre de leer novelas francesas ó traducidas del francés.

Está bien pintado el orgullo y pundonor de los caballeros de aquella época; pero con licencia del autor nos parece que la gente ordinaria del siglo á que se refiere en el *Pendon* no tenia las pésimas costumbres ni la abyeccion que se le atribuye. Este abatimiento é inmoralidad, esta *pilleria*, que nos parece la voz propia, no es de aquel siglo: pertenece á épocas posteriores, y corresponderia mejor á vasallos y villanos de algun Señor feudal de Francia ó de Italia en la edad media, que á los vecinos de Jerez, cuando esta ciudad era frontera de los moros.

Es menester no equivocarse. Nada de cuanto digan ó finjan las historias y novelas francesas ó inglesas sobre el feudalismo de la edad media puede aplicarse á los ricos hombres y caballeros castellanos. Jerez, ciudad realenga, con su réjimen municipal, con su milicia concejil, acostumbrada á pelear diariamente con los moros, debia contener en su seno una poblacion valiente, laboriosa, morijerada y poco de-

pendiente de la nobleza. Es pintura muy fiel de la época la parte que tomó el pueblo en la reyerta de los caballeros que disputaban sobre cuál habia de llevar el pendon en la procesion, mas no lo es la historia de los tornilleros que vuelven fujitivos del campo á robar y emborracharse. No basta que un suceso sea probable para que se inserte en esta clase de novelas: es menester que sea conforme á las costumbres del tiempo; y dificilmente se probará que en el siglo XIV habia esa especie de pillos en Jerez.

Mejor y con mas verdad estan descritas en la segunda novela las costumbres de los gitanos, que desde que aparecieron en el occidente europeo no han variado de carácter ni de hábitos; y en la tercera el odio y la intolerancia del vulgo cristiano á los sectarios de Mahoma.

La principal enhorabuena que podemos dar al autor es la de haber inspirado el principal interés á favor de las personas virtuosas, y no haber presentado á sus lectores cuadros de atrocidades gratuitas; pues las de Abenjuc estan suficientemente fundadas en la venganza del honor y en la barbarie del fanatismo. Tampoco nos ha aflijido con el espectáculo degradante del hombre moral, vencido siempre en la lucha de la pasion con el deber: espectáculo tan comun en las novelas y dramas que ahora se llaman *románticas*. Los afectos que intervienen en las novelas de este tomito son el amor verdadero, el valor generoso, el patriotismo; y el resultado y la catástrofe, asi como las reflexiones, son siempre favorables á los sentimientos virtuosos.

Insistimos tanto en la necesidad de respetar y favorecer en esta clase de composiciones populares la virtud y las buenas costumbres, porque estamos persuadidos de que son los libros que mas frecuentemente lee la juventud. Y en vano se dirá que para ella solo son objeto de un entretenimiento sin consecuencia. No puede carecer nunca de importancia moral la descripcion del hombre, de sus sentimientos, de sus prendas y de sus debilidades. Está en manos del escritor de una novela, si tiene el talento de su profesion, dirijir, aunque solo sea por algunos momentos, el instinto moral de sus lectores, que son casi todo el bello sexo y casi todos los jóvenes del varonil. Esta direccion puede ser buena ó mala; puede influir en el giro que tomen las máximas y sentimientos individuales; puede en ciertas circunstancias decidir de la suerte futura del lector. No nos es desconocido el carácter que imprimió á la juventud española la lectura de los libros de caballerías. Tampoco ignora nadie el pésimo efecto de ciertas novelas que bajo el pretesto de inocular el *sentimentalismo*, presentan á la imajinacion exaltada del jóven un mundo ideal, cuyo menor inconveniente es hacerle desconocer la sociedad verdadera en que se vea obligado á vivir. Seria necesario el génio de Cervantes para presentar bajo el aspecto ridiculo que tienen los *Quijotes* de uno y otro sexo, que ha vuelto locos el furor de la *sensibilidad*.

El autor en el *prólogo* que antecede á sus novelas inserta dos diálogos entre él y dos literatos, uno clásico y otro romántico, á los que supone infatuados y locos por sus respectivos sistemas. Sucedió lo que sucede en casos de la misma especie, y siempre que hay pugna de partidos. El primero condenó sus novelas por clásicas y el segundo por románticas. La verdad es que una y otra espresion es impropia. *Novela romántica* es un pleonasmo; porque ¿á qué ha de parecerse una novela mas bien que á una novela? (*roman*). El epiteto *clásico* se ha aplicado á muy pocas composiciones de este género, como son las *novelas de Cervantes*, el *Telémaco* de Fenelon y algunas otras que son modelos de lenguaje, y que no pueden dejar de estudiar los que quieran aprender el idioma del pais en que se escribieron. Toman el nombre de *clásicas* de las clases de lenguas y de literatura en las cuales se estudian. Y esto bastará para convencerse del poco conocimiento y la ninguna oportunidad con que han aplicado sus denominaciones nuestros modernos humanistas. Es verdad que si examinamos su manera de escribir no parece que han saludado los escritores *clásicos* del idioma castellano.

No contarémos en el número de estos al autor de las presentes novelas; pero dirémos en obsequio de la verdad y de la justicia, que esceptuadas algunas frases escesivamente triviales y alguna otra que nos parece galicismo, su diccion es bastante correcta, mérito muy raro en el dia y de primera necesidad en libros de entreteni-

miento; lo que unido al interés de las fábulas, á la viveza de los diálogos y á la verdad y nobleza de los sentimientos, hace su lectura agradable.

DE LA POESÍA CONSIDERADA COMO CIENCIA.

...Neque enim concludere versum
dixeris esse satis...
HORAT.

HASTA ahora los que mas honor han hecho á la poesía la han considerado como un arte; y todos conocen la secta nueva de poetas, que ni aun como arte quiere considerarla; pues niega la existencia de las reglas, y no reconoce mas principio de escribir en verso que lo que sus adeptos llaman *inspiracion*, *genio*, *entusiasmo*, y algunos *mision*, no sabemos de quién. Dejémosles, pues, la libertad de delirar á todo su sabor; y convencidos nosotros de que nada bueno pueden hacer los hombres en ninguna linea sino sometiéndose á ciertos y determinados métodos, examinemos si las reglas del arte de la poesía pueden deducirse de algun principio general que la eleve á la dignidad de ciencia.

Mas para emprender esta investigacion se necesita subir á un punto de vista mas general y elevado, y dar á la palabra *poesía* una significacion mas lata que la que generalmente se le atribuye. Es necesario prescindir del instrumento de que se vale el poeta propiamente dicho, que es el lenguaje, y considerar su profesion como el arte en general de describir lo bello y lo sublime, y de halagar y elevar el alma con sus descripciones, ya sean hechas con la voz hablada y escrita, ya con los sonidos de la música, ya con el buril, ya con los pinceles, ya en fin, con las simetrías geométricas.

Consideradas las bellas artes bajo este aspecto, y no reconociendo entre ellas mas diferencia que la del instrumento con que describen, es claro que para profesar dignamente cada una ha de combinarse el conocimiento del objeto que se proponen todas, á saber: la belleza y la sublimidad con el conocimiento de los medios peculiares de descripcion propios de aquella arte.

Y existiendo reglas y principios ciertos para la construccion de las frases en el lenguaje, para la combinacion de los sonidos en la música, para las proporciones de la geometría, para la mezcla de los colores y para la representacion de las perspectivas en la pintura, nadie podrá negar que el instrumento de cada arte supone una ciencia particular para su conocimiento, y un arte respectivo y reglas competentes para la práctica.

Acaso no tendrán dificultad en confesar esto los que quieren introducir la anarquía en la república de las bellas artes: acaso concederán que el pintor necesita de la geometría descriptiva, el poeta de la gramática, y el músico de la acústica, esto es, que tienen necesidad de conocer, no estas ciencias en toda su profundidad y estension, sino los principios generales que suministran á las artes. Pero lo que ellos quieren que sea mirado como un dogma inconcuso es que el sentimiento y espresion de lo bello y de lo sublime en cualquier arte es obra esclusiva del genio y de la inspiracion; en una palabra, que la belleza no está sometida á reglas, y que no hay ciencia de la belleza.

Ambas aserciones son inexactas: la primera, porque si bien las reglas no pueden

servir para crear los pensamientos de una composicion, ayudan infinito á espresarlos debidamente, mostrando los escollos que deben evitarse: y la segunda, porque no hay sentimiento alguno del corazon humano que no pueda y deba ser objeto de las investigaciones de la filosofía racional, y por consiguiente que no produzca un ramo de esta vastísima ciencia.

¿Existe en el hombre el sentimiento de la belleza y de la sublimidad? ¿Hay en los objetos de la naturaleza sometidos á nuestra contemplacion cualidades en virtud de las cuales existen en nosotros las impresiones de lo bello y de lo sublime? ¿Posee el hombre la facultad de trasmitir á sus semejantes por diversos medios y con distintos instrumentos las impresiones que los objetos de la naturaleza han producido en él? ¿Puede su imajinacion, elijiendo diversos rasgos y cualidades del variado espectáculo del universo, crear seres ideales que produzcan en el ánimo impresiones de la misma especie que los objetos bellos y sublimes de la naturaleza? Pues si no puede negarse que existe este sentimiento y estas facultades, forzoso será tambien confesar que debe ser estudiado y reducido á principios el sistema de hechos y fenómenos psicolójicos á que da motivo la propiedad que tiene nuestra alma de sentir y reproducir la belleza y la sublimidad. Este sistema constituye la ciencia de la poesía considerada en su generalidad: ciencia que se semeja mucho á la ideolojía, con la diferencia de que esta se versa acerca de ideas, y aquella acerca de sentimientos é imájenes: ciencia mas difícil, porque el criterio de la belleza no se fija por raciocinio como el de la verdad, y es mas delicado y fujitivo; pero ciencia no menos cierta y exacta, porque se funda en hechos que pasan en nuestro interior, y de los cuales todos tenemos conciencia.

Todos, sí: porque ¿dónde está el hombre tan semejante á la fiera, que no se haya complacido algunas veces en observar la beldad que el Hacedor ha prodigado tan generosamente en los diversos seres de la creacion? ¿Qué alma que no se eleve tendiendo la vista á la inmensidad del firmamento? Aun mas dirémos: ese genio poético, esa facultad de reproducir las impresiones agradables ó enérjicas, ese entusiasmo, esa inspiracion á la cual quieren algunos atribuir esclusivamente todo lo bueno que se haga en las artes, ese don del cielo, en fin, es mas comun y general de lo que se cree. Existen muy pocos hombres que no hayan sentido nunca hervir en su pecho el fuego de la inspiracion. Cuando algun afecto poderoso se apodera del alma, se espresan los labios con todo el calor de la elocuencia, y tal vez con todo el estro de la poesía. Y ademas, ¿no sabemos que el lenguaje de los pueblos en su infancia es mas animado, es mas figurado, es mas poético, precisamente porque siendo en aquel periodo mas ignorantes, tiene mas accion sobre ellos el sentimiento y la fantasía?

Existe, pues, la ciencia poética; pues es universal en el género humano el sentimiento de lo bello y de lo sublime y la facultad de reproducir sus impresiones. Responder que sin esta ciencia ha habido grandes poetas es no decir nada. Tambien se ha raciocinado en el mundo, y se ha raciocinado bien, antes de que fuese conocido ni aun el nombre de la lójica. Tambien se han medido terrenos y levantado edificios antes de que se escribiesen elementos de geometría. ¿Dirémos por eso que la geometría y la lójica son ciencias inútiles? ¿No es este el caso de clamar con el anciano de Terencio: *homo sum; humani nihil à me alienum puto*? ¿Cómo puede dejar de ser importante para el hombre nada de lo que pasa en el interior del hombre?

Si existe una ciencia de la poesía, existe tambien un arte de ella y las correspondientes reglas, porque es imposible que de los principios de una ciencia no se deduzcan métodos prácticos y lejítimos para hacer bien lo que puede hacerse bien ó mal. Estas reglas son las mismas que se deducen de la naturaleza de los sentimientos humanos y de la del instrumento con que se espresan: estas reglas son las que siguieron por instinto, aunque todavia no existiese el arte, los Homeros, los Pilpay, y los Vates y Bardos primitivos de los pueblos. Pero el instinto es una norma muy poco segura en las naciones cultas que estan ya escesivamente lejanas del candor é injenuidad de la naturaleza. Ademas, los pueblos civilizados quieren filosofarlo todo. ¿por qué, pues, se les ha de impedir el derecho de raciocinar acerca de las fuentes de sus placeres intelectuales?

Horacio que no creia suficiente para la bondad de una composicion algunos versos ó descripciones felices, reasumió toda esta doctrina cuando dijo:

Rem tibi socraticæ poterunt ostendere chartæ.

En efecto, el estudio del hombre, objeto principal de la filosofía de Sócrates, es el grande auxiliar del genio poético. Sin aquel estudio la inspiracion *ruda*, como la llama el mismo Horacio, no podrá dar á luz bellezas del primer órden.

Ya es tiempo, pues, de que cese esa nueva preocupacion nacida en nuestros dias, que supone inútil el estudio y las reglas para sobresalir en la poesía; y si semejante delirio no podria ni aun decirse de un pintor, de un músico, de un arquitecto, ¿cómo se tolera que se diga de los que se ejercitan en pintar y en describir por medio del lenguaje? Porque el objeto de todas las bellas artes es el mismo: y ¿por qué no ha de ser necesario para la mas noble de todas el estudio que lo es para las demas?

DE LA SUPUESTA MISION DE LOS POETAS.

....«*Animis natum inventumque poema juvandis.*»
HORACIO.

No deja de ser bastante ridícula la pretension de algunos de los corifeos del nuevo romanticismo, atribuyendo la facultad de poetizar á una *mision* recibida no se sabe de quién; pues aunque citan la *naturaleza*, *el génio y la inspiracion*, no por eso es mejor conocida la autoridad que llama y elije al poeta. Nosotros sabemos que el genio, auxiliado por la instruccion, enardece la fantasía, la presenta cuadros orijinales y animados, la enseña á vencer los obstáculos y á espresar dignamente lo que ha concebido. La inspiracion en las bellas artes no es otra cosa sino el calor y la osadía de los sentimientos que elevan el alma del artista á una esfera nueva, desde la cual describe los objetos que en una situacion tranquila ni aun podria descubrir. Tambien sabemos que la naturaleza escita al verdadero poeta á cantar lo que siente y lo que imajina, no solo para su complacencia propia, sino tambien para la de la sociedad en que vive.

Esta teoría es clara y nada misteriosa cuando se definen con exactitud las voces. Mas no sabemos cómo pueda llamarse *mision* el impulso natural á describir las bellezas de la naturaleza, á presentarlas bajo el aspecto mas ventajoso, á concebir y espresar ideas orijinales, vigorosas y sublimes. La mision supone una autoridad que *envia*, y que encarga la ejecucion de una cosa. ¿Cuál es esta autoridad? ¿La naturaleza? Pero la naturaleza movió igualmente á hacer versos á Homero y á Querilo, á Virjilio y á Bavio, á Boileau y á Cotin, á Calderon y al maestro Cabezas, el mas desatinado de nuestros poetas cómicos. ¿Por qué la naturaleza imprimió tan fuertemente en el ánimo del gran Cervantes el deseo de versificar, aun despues de desengañado que solicitaba

la gracia que no quiso darle el cielo?

¿Y quién tenia mas derecho de creerse *enviado* para ser poeta que el autor del *Quijote*, dotado de la imajinacion mas vehemente, mas rica, mas variada que ha visto la república de las letras.

Los griegos y los romanos que tenian un dios de la poesía, nueve musas, una diosa de las ciencias, un Parnaso y una fuente Castalia, podian creer en esa *mision*.

De aqui las espresiones *est Deus in nobis, invitá Minervá, aspirate canenti, musarum sacerdos*; y otras semejantes que se hallan á cada paso en los poetas latinos. Ovidio, Virgilio y Horacio podian creerse enviados de Apolo, sacerdotes de las musas, inspirados por un Dios, asi como César creia en su fortuna y Bruto en su mal genio. Pero nuestras creencias no permiten semejante suposicion; y cuando nuestros poetas, tratando de asuntos relijiosos, invocan la asistencia de los seres sobrenaturales, como los Anjeles, los Santos ó la Divinidad misma, no es para conseguir una inspiracion *especial* del cielo, sino para espresar dignamente las que ya hemos recibido de la fé.

Se ha querido comparar la inspiracion poética á la que recibieron del mismo Dios los profetas y autores inspirados de los himnos y cánticos de la Escritura. Esta pretension, que si se manifestase sériamente podria llamarse blasfema y sacrílega, es por lo menos soberanamente necia. Los escritores sagrados recibieron verdaderamente una *mision*; mas no porque sus composiciones sean *poéticas*, se ha de inferir que todo poeta es tambien *enviado*. Esto merece alguna esplicacion.

El tono de la Biblia es generalmente sencillo en las narraciones, nervioso y severo en los consejos morales, enardecido, vehemente y sublime en los cánticos y profecías. La inspiracion divina era en cada uno de estos casos lo que debia ser atendido al objeto de la obra, á saber: dar noticia de los hechos pasados, ó instruir al hombre en sus deberes, ó ajustar á la música las alabanzas del Altísimo, ó descorrer al género humano el velo de lo futuro. Asi ni el Génesis, ni el Levítico, ni los libros de los Reyes, ni los Sapienciales son poéticos. Toda la pompa de la poesía se reservó para los cánticos, lo que á nadie causará estrañeza, y para las profecías que por su carácter particular exijen tambien el lenguaje de la imajinacion y de los sentimientos.

En efecto, un hombre que descubre en la edad venidera sucesos que interesan á su nacion, ó llenos de maravillas y de misterios, no puede espresarse en el idioma tranquilo y sosegado del raciocinio. Era imposible que Jeremías vaticinase sin lágrimas la próxima ruina de Jerusalen, ni que entreviese sin grave conmocion de su fantasía el gran misterio de la pasion, simbolizado tambien en aquel suceso. Isaías *evanjeliza* mas bien que *profetiza* los sufrimientos del hombre Dios; pero su estilo, muy diferente del de Juan, participa del pasmo y del dolor que la contemplacion del gran sacrificio debió causarle.

Asi fue como la *mision* divina y la poesía se hallaron reunidas. Pero querer aplicar aquella voz sagrada al impulso que incita á cualquier versificador á cantar bien ó mal asuntos ó relijiosos ó profanos es un abuso de las palabras que debe reprimirse, y que solo ha podido tener su orijen en el carácter ambicioso del siglo. Semejantes locuciones corresponden muy bien á la presuntuosa osadía que se va haciendo de moda en todas las clases y profesiones.

La verdadera *mision* del poeta es la que le designó Horacio: *animis juvandis, recrear el ánimo*: y todo el que la cumpla dignamente tendrá por bien empleado el trabajo y el tiempo que le hayan costado sus composiciones. Este objeto es muy noble, pues aumenta, sin menoscabo de la virtud, la corta masa de placeres que es dado al hombre gozar sobre la tierra.

Pero algunos nos opondrán una objeccion que no carece de fuerza. «El objeto, nos dirán, que habeis atribuido á la poesía es harto frívolo y mezquino. Esta divina arte con el hechizo de sus formas, con la májia de la versificacion, con la sublimidad de las ideas da, por decirlo asi, una nueva vida á la verdad, y la hace accesible, no solo al entendimiento, sino á la fantasía y al corazon. Hay verdades, como son las morales relijiosas, que en vano serán conocidas del hombre sino se le hacen amables, y este debe ser el objeto, la verdadera mision del poeta, obligar á la sociedad á que ame la virtud y le rinda sus homenajes. Un verso feliz grava mejor una máxima importante de moral ó de política que un tratado científico de cualquiera de estas ciencias.»

No quiera Dios que nosotros desterremos la virtud de la poesía, ó que aplaudamos á los que abusan de este arte para hacer descripciones inmundas ó para inculcar máximas inmorales y perniciosas. Mas diremos: no puede haber *belleza* en una composicion contraria á las buenas costumbres; porque la deformidad moral es

la mayor de todas, y basta á destruir todos los rasgos bellos del cuadro mejor acabado.

Mas no por eso hemos de trastornar los principios, ni colocar los que solo son corolarios, al frente del sistema de doctrinas. El objeto primario de las bellas artes es *agradar*; es halagar la imajinacion del hombre con la descripcion de la belleza: para conseguir este objeto, en la pintura de las acciones, costumbres y sentimientos humanos, no puede prescindirse de la *virtud*: así es una consecuencia necesaria, pero no un principio, en las composiciones poéticas el respeto á la moral, la espresion enérjica de los afectos virtuosos, el embellecimiento de las máximas nobles y generosas, en una palabra, el triunfo de la bondad y la detestacion del vicio.

DEL USO DE LAS FÁBULAS MITOLÓJICAS EN LA POESÍA ACTUAL.

HASTA ahora no se habia creido que fuese un acto de profesion de paganismo introducir en la poesía los nombres armoniosos de las deidades griegas y romanas. Asi el romántico Lope como el clásico Corneille hicieron uso de las fábulas mitolójicas. Calderon se atrevió á mas; pues afianzado en la autoridad de los escritores que han considerado los dioses y héroes del gentilismo como derivaciones corrompidas de la historia hebrea, en muchos de sus autos sacramentales, como *el verdadero Dios Pan*, *Andrómeda y Perseo*, *los Encantos de la culpa*, presentó la fábula como símbolo de la verdad.

Las descripciones de los poetas líricos ó épicos de la moderna edad desde Tasso hasta Melendez en todas las naciones europeas estan llenas de los nombres de Marte, Júpiter, Vénus, Cupido, Minerva, de sus atribuciones respectivas, de alusiones á las pasiones humanas que representan. Todos han embellecido sus composiciones con las consejas injeniosas y brillantes de la civilizacion griega y romana. No sabemos que á ninguno haya reprendido la iglesia ni castigado la inquisicion por haber usado esta clase de adornos en sus poemas.

Pero el moderno romanticismo, que tan poco mirado y escrupuloso es en materias de moral, relijion y política, ha querido, no sabemos por qué, lanzar un terrible anatema contra las fábulas mitolójicas y desterrarlas de la poesía. Las razones en que se funda, son dos: 1.ª, que nadie cree en aquellos dioses: 2.ª, que ya fastidian, por haberse agotado los pensamientos y descripciones que podrian sujerir. Ambas razones nos parecen insuficientes.

Nadie cree en ellos. Esto es verdad, considerados como dioses: esto es, como partícipes en mayor ó en menor grado de la naturaleza divina que los gentiles juzgaron erradamente divisible; pero si solo se les considera como lo que realmente fueron, á saber: príncipes y princesas de diferentes puntos de Grecia, ó personificaciones de los grandes fenómenos de la naturaleza, ó símbolos ingeniosos de las pasiones humanas, tuvieron para el historiador una existencia verdadera, y la tienen ideal para el poeta y para el moralista. ¿Por qué se habia de prohibir á Leon, hablando de Saturno, civilizador de la Italia primitiva,

Rodéase en la cumbre
Saturno, padre de los siglos de oro?

¿Por qué á Balbuena la bellísima descripcion que hace del Sol cayendo en el mar Atlántico, y que comienza

Ya Febo sobre el mar del pardo moro
Templaba el rojo carro las centellas?

¿Por qué á Calderon, suponer que Prometeo, hurtando un rayo al Sol y animando con él su estátua, mostró á los hombres

Que quien da las ciencias, da
Vida al barro y luz al alma?

22

Siempre será lícito al poeta crear un mundo ideal para embellecer sus pensamientos; y ninguno mas rico, mas variado ni mas descriptivo que el de la mitolojia. Esta fue el primer tesoro de los poetas, y justamente adquirido, porque fue el producto de su trabajo. En efecto, la mayor parte de la fábula fue creacion de la poesía. Casi todas ellas, si las estudiamos con atencion, son apólogos como los de Esopo y Pilpay; con la diferencia de que en estos son interlocutores los animales, y en la mitolojia hombres que habian recibido el honor de la apoteósis.

¡*Nadie cree en ellos*! Y ¿quién cree en brujas, hechiceras, nigrománticos, ni cabezas de carneros convertidas en humanas? Y sin embargo, no se desdeñan nuestros románticos modernos de introducir en sus composiciones estos sucesos y seres ideales; y por cierto que no son tan bellos como la curiosidad de Psiquis castigada, ó Hércules levantando de la tierra á Antéo para ahogarle en el aire.

Esta objeccion tiene sin embargo un lugar oportuno en las poesías consagradas directamente á la relijion que profesamos. ¿Por qué? Porque en toda composicion deben seguir el lenguaje y el estilo, el tono y colorido del asunto. Los nombres de los dioses del paganismo ni son ni pueden ser para nosotros mas que espresiones figuradas; injeniosas á la verdad, bellas, armónicas; pero que no deben usarse cuando se describen objetos relijiosos que tienen su frase propia y esclusiva. Muy ridículo fue el poeta sagrado, que describiendo la última cena del Salvador, dijo:

Tum Jesus sociis Baccum Cereremque ministrat.

Esas dos metáforas estan fuera de su lugar. Pero ¿quién impedirá á un poeta moralista decir, traduciendo el antiguo proverbio latino,

Venus pierde su ardor sin Baco y Céres?

La oportunidad es todo en la poesía. Camoens, tan sublime, tan poeta cuando describe el genio de las tempestades, indignado de ver á los portugueses invadir los piélagos que son su dominio, es necio, indecente y hasta obsceno en la descripcion de la isla donde Venus preparó á sus Lusiadas un descanso, harto conforme al carácter de aquella diosa. *Quid deceat, quid non*, es el precepto de Horacio, á cuyas doctrinas tendrémos que venir á parar, cuando no se quiera decir disparates.

Disipada la mas fuerte de las objecciones, no será dificil destruir la segunda. «Los Dioses mitolójicos, dicen nuestros adversarios, cansan ya, porque estan muy repetidos; *estan usados*.» ¿Cómo así? Por ventura ¿es la poesía asunto de moda? ¿No debemos considerarla sino como el corte de un vestido ó la disposicion de un peinado que varian á merced del capricho de uno solo y de la imitacion, casi siempre necia ó mal entendida de los demas? No. Lo que es bueno hoy en poesía, lo será eternamente; y lo que fue bello y sublime en tiempo de Homero, lo será en las generaciones futuras.

No serémos nosotros los que neguemos cuán necesaria es la orijinalidad. *Aliquid de tuo affer*, dirémos á todo escritor: pero ¿en qué consiste esta orijinalidad sino en los pensamientos? ¿Está por ventura en el lenguaje, en las espresiones ó en las formas del estilo? No. Estas formas, estas espresiones (en cuya clase entran las alusiones mitolójicas,) este lenguaje ó conjunto de palabras y frases son el tesoro comun de todos los que escriben. El verdadero genio construye con estos materiales templos magníficos: la mediocridad ni aun acierta á colocar bien una choza.

Si los románticos de nuestros dias, ambiciosos de ser orijinales, no lo son sino como los revolucionarios de 1789 destruyendo todo lo existente, y alterando las formas sin producir nada, adquirirán una triste celebridad que no les envidiarémos. *Telémaco* será leido mientras haya hombres; y *notre Dame de Paris* será un libro desconocido antes de veinte años.

DE LAS COSTUMBRES EN LA POESIA.

Se ha querido disculpar la inmoralidad de algunas composiciones, diciendo que el autor no se ha propuesto enseñar las buenas costumbres ni presentar un modelo de virtud, sino un cuadro, *artísticamente* perfecto, un invento de la imajinacion. Nosotros decimos que todo lo que produzca efectos contrarios á la moral, es malo y deforme en literatura.

Es evidente que la obligacion del artista no es proclamar los grandes principios de la moral, sino halagar la fantasía con la imitacion de las bellezas, esparcidas por todos los seres de la naturaleza. No debe equivocarse el principio con el colorario; pero es tal la union que tienen con la belleza, la verdad y la virtud, que estas dos cualidades son condiciones esenciales de lo bello.

Es imposible presentar al hombre á los ojos de otros hombres, sin que este espectáculo deje de producir un efecto determinado. Si el efecto es malo, no puede disculparse el artista con decir que solo pintó para agradar; porque debia saber qué clase de inspiraciones habia de producir su cuadro. Estas inspiraciones son siempre análogas á las que sintió el alma del artista al componerlo. Cuando Voltaire escribió su execrable *Poncella* conocia muy bien las impresiones que habia de causar en sus lectores; y lo que es mas, queria producirlas. El autor del *Antony* manifiesta en el epígrafe de su obra que no ignoraba el daño que hacia con ella á la moral pública y á su propia reputacion.

Pero se nos preguntará: «¿estas obras, consideradas no mas que artísticamente, son bellas?» *No*, será constantemente nuestra respuesta. Jamas tendrémos por bello lo que degrada y envilece la humanidad; lo que reduce al hombre á la condicion de los brutos; lo que escita todas las pasiones bajas y ruines; lo que aniquila el principio de la intelijencia; lo que acaba con la confianza social, con las creencias nacionales, con la fe individual, con la virtud, con el honor en fin, que es la virtud del hombre en sociedad. Ridiculizar lo que hay mas sagrado en los pueblos, romper los vínculos en que estriba la moral universal, nunca puede ser un mérito artístico, aunque el estilo, el colorido y la manera sean perfectos. ¡Tristes pinceles, malhadado genio, los que se emplean en describir un albañal! ¿Qué importa la armonía y nitidez de las frases con que se sumerje en el cieno la dignidad de la naturaleza humana? ¿Ni cómo puede interesarnos el hombre, cuando no se nos da á conocer sino por sus vicios y sus crímenes?

Todas las descripciones de los afectos humanos obran en nosotros por simpatía: y esta, por decirlo de paso, es la única ilusion que hay en el teatro. Sentimos lo que vemos sentir á otros. Pues bien; ¿qué simpatía podemos tener con el malvado, si no nos hacemos tan malvados como él? No hay remedio: ó el efecto de la descripcion es nulo, ó es perverso y antisocial; y en este caso es peor que nulo, aun *literariamente*; pues en lugar de ver perfeccionado nuestro ser, lo vemos desmejorado y abatido.

La poesía, y señaladamente la dramática, puede y debe pintar las pasiones, los vicios y aun los crímenes de los hombres: no á la verdad calumniando á los personajes conocidos en la historia, como se ha hecho con María de Inglaterra y con Fray Luis de Leon; pues por desgracia harto comunes son y han sido las maldades para que sea necesaria la calumnia. Pero ha de procurar el hábil artista que el resultado de su plan y el efecto de su obra sea hacernos odioso el crímen, ridículo el vicio, temibles las pasiones. En su cuadro solo debe servir el mal como de una sombra bien colocada para que resalte el bien. Es menester que haya simpatía entre el hombre virtuoso y los personajes que se nos pintan: sino, cesará el interés, y sin interés es nula toda poesía.

Fedra, adúltera é incestuosa, nos interesa sin embargo en Racine: ¿por qué? por sus remordimientos. El crímen cometido sin resistencia de la razon y del corazon; el crímen presentado en toda su fealdad y como un lodazal en que se revuelca el hombre asimilado á una bestia inmunda no produce interés alguno. Porque si hay mortal ca-

paz de cometerlo así, tendrá muy pocos semejantes, y asi no encontrará quien simpatice con él.

Los vicios ridículos que representa la comedia, no degradan la naturaleza humana, ni su pintura es contraria á la moral. El castigo que recibe el avaro ó el fanfarron cobarde, venga de ambos á la sociedad, y manifiesta el imperio de las buenas costumbres por la contradiccion que en ella encuentran los que se dejen llevar de tan ruines inclinaciones.

Las pasiones de un carácter mas noble, como el amor, la ambicion y la venganza, necesitan de mas tino y circunspeccion de parte del artista. La trajedia las presenta y debe presentarlas siempre como peligrosas, como contrarias á la felicidad del hombre que á ellas se entregue. La sociedad humana está de tal manera organizada, que ninguna pasion vehemente y esclusiva puede producir mas que sinsabor y desventura.

El amor que es el afecto con que mas pronto simpatiza el corazon humano no debe en el teatro tener un éxito feliz, sino en la comedia urbana, donde por lo comun se pinta como realmente existe en la sociedad, acompañado de la prudencia, de la mútua estimacion y de la virtud. Pero en la trajedia se convierte en una pasion esclusiva, omnipotente, superior á la razon, capaz de acometer todos los peligros: en ese caso su éxito debe ser desgraciado. No es dado á un delirante labrar su felicidad, ni evitar los infortunios á que le esponga su frenesí.

La venganza, afecto que se funda en un principio de justicia, á saber: que el injuriador merece ser castigado; pero que contraria otro mas general, cual es el de la caridad universal, halla fácilmente simpatía proporcionada á la magnitud de la ofensa. La ambicion no es tan comun, y cuesta mucho trabajo interesar á los lectores ó espectadores á favor de un héroe cegado por el deseo de dominar.

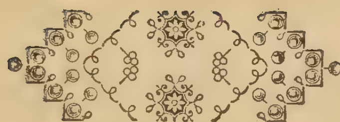
Resta hablar de las composiciones que versan sobre sentimientos virtuosos, los cuales debieran ser la materia mas habitual de la poesía. Los afectos relijiosos, el amor de la patria y de la gloria, la ternura maternal, la piedad filial, deben formar, bajo la mano de un hábil artista, cuadros los mas consoladores para el hombre, y por tanto los mas interesantes y bellos.

El campo moral del poeta es inmenso asi como el físico y el intelectual. Pero debe elejir lo bello y no lo deforme. Nadie, al entrar acompañando señoras en un bello jardin, va á escojer para presentarles un ramillete las ortigas que crecieron en ún rincon por descuido del jardinero.

Nunca puede ser agradable lo que irrita nuestras pasiones y las subleva contra la razon, porque destruye la tranquilidad del ánimo. Las composiciones de efecto inmoral no pertenecen, pues, á la poesía, cuyo objeto es *agradar*.

FIN DEL TOMO PRIMERO.

ÍNDICE.



ENSAYOS

LITERARIOS Y CRÍTICOS

POR

D. ALBERTO LISTA Y ARAGON.

ENSAYOS

LITERARIOS Y CRÍTICOS

POR

D. ALBERTO LISTA Y ARAGON,

CON UN PRÓLOGO

POR

D. José Joaquin de Mora.

TOMO SEGUNDO.

SEVILLA.

CALVO-RUBIO Y COMPAÑIA, EDITORES:

Plaza del Silencio, núm. 23.

1844.

DE LA VERSIFICACION

CASTELLANA.

ARTÍCULO I.

TRES son los metros mas comunes en nuestra poesía: el verso de once sílabas, el de siete y el de ocho. El primero se cree mas propio para los asuntos sérios y sublimes, ya esté solo, ya mezclado con el de siete. Este acomoda mas á la poesía lijera, graciosa y festiva. El de ocho, aunque muy perfeccionado por nuestros antiguos cómicos, tiene sin embargo demasiada facilidad, ocurre con demasiada frecuencia en la prosa española, para que se le juzgue propio de los asuntos graves. Generalmente se aplica á la sátira, á la burla, á los géneros familiares.

Esta diferencia no es absoluta ni exacta, como no lo son las que hacen los hombres en el estudio de la naturaleza y de las artes. Nuestros buenos poetas han escrito familiarmente en endecasílabos, y sublimemente en versos de siete y de ocho sílabas; mas no podrá negarse que apesar de estos esfuerzos del genio, cada uno de los metros citados tiene el carácter que le hemos atribuido; asi como el hexámetro, el dístico y el yambo latino tienen los que le atribuye Horacio en su epístola á los Pisones, apesar de que él mismo estaba escribiendo aquella carta familiar en el verso heróico del idioma de la capital del mundo.

En castellano la multiplicidad de cesuras y variacion de acentos del endecasílabo se proporciona mejor á los diversos movimientos de las grandes pasiones, desordenados por su naturaleza, que la monótona armonía de los versos cortos casi imposible de variar. Al contrario, la lijereza del eptasílabo se presta mejor á los asuntos festivos, y la marcha igual y pausada del metro de ocho sílabas á los sentimientos tranquilos y á la espresion familiar de las ideas y sentimientos. Se ve, pues, que la distincion que hemos hecho no es arbitraria, pues nace de la misma construccion de los metros.

Y para que se entienda mejor lo que hemos dicho del endecasílabo, distinguirémos dos clases de versos de esta especie: *el endecasílabo propio y el sáfico*. La marcha de uno y otro es muy diferente; porque el sáfico tiene acentuadas las sílabas cuarta y octava, y el endecasílabo propio la sesta.

«Huesped *eterno* del *abril* florido»

es un sáfico.

«El dulce lamen*tar* de dos pastores»

es endecasílabo propio.

De lo dicho se infiere que este verso tiene una sola cesura, la que puede estar en la sílaba misma acentuada, si es la última de una palabra aguda, como sucede en el infinitivo *lamentar* del verso anterior, ó bien en la séptima, si la acentuada es la penúltima de una palabra grave, como en el adverbio *juntamente* de este otro:

«Salicio junta*mente* y Nemoroso.»

Infiérese tambien que el verso de siete sílabas entra en la composicion del endecasílabo, como parte alicuanta, ó como quebrado, como le llama con mucha razon el Sr. Martinez de la Rosa, y esto, sea el hemistiquio de final grave ó agudo. Tan eptasílabo es

«El dulce lamentar»

como

«Salicio juntamente:»

porque la sílaba aguda en final de verso equivale á dos.

Por la misma razon el verso sáfico debe tener dos partes alicuantas: una es el verso de cinco sílabas y el de nueve.

«Dulce vec*i*no de la *verde* selva»

tiene los dos quebrados

«Dulce vecino»

y

«Dulce vecino de la verde»

Cuando la octava acentuada en el sáfico es final de palabra aguda, el quebrado de nueve sílabas queda en ocho con la última aguda, como en

«Huesped eterno del abril florido»

cuyo quebrado de nueve sílabas, es

«Huesped eterno del abril»

Del mismo modo el pentasílabo se reduce á cuatro sílabas con la final aguda, cuando es final la cuarta acentuada del sáfico.

El pentasílabo de

«Verde lau*rel* que coronando á Febo»

es

«Verde laurel.»

El pentasílabo, que tiene la última palabra grave, y acento en la primer sílaba, se llama *adónico*, á imitacion del verso griego y latino que constaba de un dáctilo y un espondeo; porque al oido italiano y el español lo mismo suena

«Céfiro blando»

Dile que muero»

que

«Nobile lethum»
«Templaque Vestæ.»

Hemos hecho esta advertencia porque hemos visto varias odas sáficas, esto es, compuestas de tres sáficos y un adónico, en las cuales este último no lo es, porque la primera sílaba no está acentuada:

«Pesares tristes»
«Amores tiernos»

por ejemplo, son versos de cinco sílabas; pero no son adónicos por faltarles la medida que en castellano se asimila al dáctilo.

Decimos que *se asimila*, porque en vano se han querido introducir en nuestra prosodia los pies latinos. La lengua española desconoce los espondeos, pirriquios y anapestos: solo el número de sílabas y la colocacion de los acentos deciden de su versificacion. Mas dirémos: cuando recita un español versos latinos, se guia por los acentos y las sílabas, de tal modo que á nuestro oido tan hexámetro es este verso

«Titire, tu patulæ recubans sub tegmine fagi»

como este:

«Titirus, tu patula recubans sub tegmine fagi»

que prescindiendo de los solecismos, haria rechinar la oreja de un romano. La razon es que toda la prosodia latina se funda en la cantidad de las sílabas que ellos conocian y apreciaban. Nosotros tenemos tambien largas y breves: mas no las distinguimos ni las valuamos en la pronunciacion sino por los acentos. Pueden hacer mas sonoro ó mas duro el verso; por lo cual miramos la *prosodia* del Sr. Sicilia como una obra muy apreciable; pero no pueden influir en que conste ó no conste.

Hemos visto, pues, que en el verso endecasílabo castellano ó ha de estar acentuada la sesta sílaba, ó la cuarta y la octava. Con ninguna otra combinacion consta el verso, ni debe permitirse á no ser que quiera imitarse con él algun sonido ó movimiento, como sucede en este de Hernandez de Velasco:

«Consigo *raudos* arrebatarian»

que solo tiene acentuada la cuarta, y con el cual se ha significado la velocidad de los vientos desenfrenados cuando ajitan los mares, las tierras y los cielos.

ARTÍCULO II.

ANTES de pasar adelante, conviene fijar la atencion en otra tercera especie de endecasílabo, ya desusado y desterrado de nuestra poesía, aunque no nos parece que lo está de la italiana, y que era comun entre nuestros poetas del siglo XVI. Tal es el verso de once sílabas, que tiene acentuada la cuarta y la séptima, como el siguiente de Garcilaso:

¿Tus claros ojos á *quién* los volviste?»

Este tiene por quebrados el pentasílabo, y el verso de ocho sílabas, que es entre todos el que se aviene peor con el endecasílabo.

La cuarta y la séptima acentuadas forman una armonía semejante al sonido vulgar de la gaita gallega, y está muy distante de la marcha llena y grave del endecasílabo y del sáfico. El mismo defecto hallaba Huerta en el célebre verso de Iriarte;

«Las maravillas de aquel *arte* canto»

cuando á su autor parecia un verdadero sáfico. Lo mas gracioso es que ambos disputaban y ambos tenian razon, como frecuentemente sucede en cosas de mas importancia. El verso es verdaderamente *sáfico*, pues tiene la cuarta y la octava acentuadas; pero es un mal sáfico, por una razon que ni Iriarte ni Huerta, guiados mas por el oido que por la prosodia, podian penetrar, y es que al acento de la primera sílaba de *arte* antecede la última larga de *aquel*; la cual llama sobre sí una parte del tiempo, y no permite hacer tan sensible como debia ser la acentuacion de la sílaba siguiente. Este es uno de los casos en que la teoría prosódica del Sr. Sicilia tiene una aplicacion útil é inmediata.

Una composicion entera de versos con la séptima acentuada podria quizá producir buen efecto: pero mezclados con los verdaderos endecasílabos ó los verdaderos sáficos, son desagradables, al ménos á los oidos castellanos, por el movimiento salton y ménos grave que tienen. Queda, pues, establecido que en nuestra poesía solo se reconocen dos especies de verso heróico; el endecasílabo propio y el sáfico. La gran ventaja de ambos, es que siendo imparisilábicos, no hay necesidad de formar los hemistiquios iguales y de un mismo tamaño y por consiguiente cansados y monótonos. La cesura puede caer, mezclando sáficos y endecasílabos en una composicion, desde la cuarta hasta la novena, ambas *inclusives*, esceptuada la octava; y esta variedad es utilísima para espresar los diversos movimientos poéticos que se quieran imitar en la composicion, como es fácil de ver en todos nuestros buenos poetas. Balbuena espresa el peso que gravita sobre Encelado en este verso pesadísimo:

«De todo el *monte* altísimo cargado.»

Las dos últimas palabras que siguen al hemistiquio parece que arrojan sobre él un peso inmenso. Al contrario, Fr. Luis de Leon espresa así la lijereza con que marchan los soldados en escuadron detrás de la bandera:

«Que al *ai*re desple*ga*da *va* lijera.»

Los tres acentos de la segunda, de la sesta y de la octava, hacen volar el verso, señaladamente el último, por recaer sobre final aguda: se vé pasar la bandera de acento en acento por decirlo así.

Los sentimientos tranquilos, ya agradables, ya melancólicos se espresan por cortes repetidos y suaves: los violentos y rápidos por hemistiquios repentina y desordenadamente formados. Sirvan de ejemplos de los primeros

«Por tí el silencio de la selva umbrosa,
Por tí la esquividad y apartamiento
Del solitario bosque me agradaba:
Por tí la verde yerba, el fresco viento,
El blanco lirio y colorada rosa
Y dulce primavera deseaba.»
(*Garcilaso.*)

O bien estos de Francisco de la Torre:

«Cuya bella corona sacudida
Mansamente del viento regalado,
Ya se mira en el agua y se retira,
Y luego vuelve, y otra vez se mira.»

Es imposible pintar mejor con el movimiento de los versos el balanceo suave de la copa de un árbol que se retrata en las aguas.

El mismo Bachiller en su oda á Tirsi es un contínuo ejemplo de la violencia desordenada de las cesuras, cuando se ofrece describir los sentimientos del temor. No repetimos ejemplos, porque son fáciles de hallar y de notar en nuestros mejores poetas.

Antes del siglo XVI, en cuya época se introdujo en nuestra poesía el endecasílabo, tuvieron los Ennios de nuestro Parnaso versos heróicos de diferentes clases.

El primero fué probablemente el hexámetro bárbaro, imitado de los versos latinos leoninos de la edad media, del cual se compone el poema antiguo del *Cid*. Pero ¿cómo podria emular la versificacion del Lacio un idioma rústico y todavia sin prosodia, cuando, hallándose ya en su perfeccion, no pudo Villegas aclimatar en él la versificacion latina, escepto la de los sáficos, y eso porque este metro griego, oríjen verdaderamente del endecasílabo italiano, tenia pies fijos, y por tanto número determinado é inalterable de sílabas? Y aun asi, hay sáficos latinos que no podemos leer como tales, por no poder arreglar la colocacion de nuestras cesuras á las de aquella lengua; pues en ella se atenia el poeta á la cantidad de las sílabas, y entre nosotros á la colocacion de los acentos. Tales son estos de Horacio:

«*Quam Jocus circumvolat et Cupido*»
«*Faune, Nimpharum fugientum amator*»
«*Martiis cœlebs quid agam calendis*»
«*Flumen et regnata petam Laconi*»

Ninguno de estos suena como sáfico español, y los tres últimos ni aun como endecasílabos.

Al primero y rudo ensayo del hexámetro latino succedió el alejandrino de catorce sílabas, semejante al frances, que tiene su monotonía y su pesadez, con añadidura insufrible de cuatro consonantes seguidos como se encuentra en las rimas de Bercéo y en el poema de *Alejandro*. Trigueros, y algunos poetas peores que él, solicitaron restablecerlo á fines del siglo pasado, empresa para la cual no bastaria el genio de Herrera.

En el siglo XV estuvo en uso el verso de doce sílabas, ménos largo y mejor que el alejandrino, por el principio de que, *de lo malo lo ménos*. Ya el lenguaje iba perdiendo su antigua rusticidad: ya no se miraba como un primor del arte la aglomeracion de los consonantes: ya se habia aprendido á cruzar las rimas: pero existia siempre el inconveniente de la igualdad de los hemistiquios.

Tales eran nuestras riquezas en el verso heróico, cuando apareció el endecasílabo, traido de Italia. Garcilaso fué quien lo aclimató; porque algunos renuevos plantados por Boscan, Mendoza y otros, se perdieron por falta de vida y jugo poético. No fué difícil á los oidos españoles discernir las inmensas ventajas del nuevo metro sobre todos los anteriores.

ARTÍCULO III.

Es muy difícil designar cuál es la esencia de la versificacion considerada en general, de modo que pueda convenir á las de todos los idiomas. Para hacer una análisis completa, y que diese resultados satisfactorios en esta materia, seria menester conocer todas las lenguas, y reunir los conocimientos del músico y del poeta. Pero una observacion nos ahorrará mucha parte de este trabajo; y es, que la prosa, por mas armoniosa que sea, siempre se distingue del verso, porque no está sujeta á fija medida. El nombre de *metro* que se dió en griego y en latin y aun se da en las lenguas modernas, al idioma de la poesía, y la igualdad del canto á que está sometido, prueba suficientemente que su carácter esencial es la facilidad de ser medido.

En nuestras lenguas europeas se hace esta medicion por medio del número de sílabas y de los acentos. El número de sílabas no debe ser tan corto que repita al oido el mismo metro con demasiada frecuencia, ni tan grande que haga imposible el discernimiento de los versos. Podemos decir que en castellano no hay versos de una, dos, ni tres sílabas.

En efecto, aunque hay palabras acentuadas de una sílaba en nuestra lengua, parece imposible hacerlas versos y ningun poeta lo ha emprendido. Obsérvese, que aunque se procurase formar con ellas una estanza como esta,

«Fe,
Paz
Tu
Das,»

no serian estos versos de una sílaba, sino de dos; porque en nuestra versificacion, toda sílaba final de verso en palabra aguda, equivale, como ya hemos dicho, á dos sílabas.

Los de dos sílabas apenas pudieran seguirse unos á otros sin que pareciesen de cuatro, como estos:

«Penas
graves
sufres,
hombre:
penas
graves
sufro
yo»

Las palabras de una ó de dos sílabas no han figurado en la versificacion castellana, sino en los *ecos*, especie de juego de mal gusto, del cual vemos ejemplos en Calderon, en Lope y hasta en Baltasar de Alcazar. El poeta pregunta, el eco responde, y á veces las respuestas de este reunidas forman sentido completo.

Tampoco conocemos, sino en este caso, versos de tres sílabas, que nos parecerian hemistiquios de uno de seis, como estos:

«Alabas
alegre,
jilguero
veloz,
al alba
que nace
primicia
del sol.»

Estos ocho versos de tres sílabas son visiblemente cuatro de seis.

Lo mismo podriamos decir del verso de cuatro sílabas con respecto al de ocho; pero aquel ya existe por sí solo en las coplas de pie quebrado, ya grave, ya agudo.

«Cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando.»
«Cualquiera tiempo pasado
es mejor.»

Produce buen efecto despues del octosílabo por ser su parte alicuota. Podemos decir, pues, que el *tetrasílabo es el metro castellano de menor número de sílabas.*

Hay versos de 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11 sílabas. Mas allá no hay metros; pues el de 12 se compone necesariamente de dos de 6, y el de 14 de dos de 7. Nadie, que nosotros sepamos, ha usado ni aun examinado el de 13. Parece que este es el término desde el cual en adelante no puede ya el oido percibir la medicion del verso. No ignoramos que el árabe tiene versos de 16 sílabas y el francés de 14: pero estos suenan como dos de 7 y aquellos como dos de 8. Los latinos los tenian de mas sílabas, pues el hexámetro podía llegar hasta 17, y este de Horacio

Solvitur acris hyems grata vice veris et Favoni

tiene tambien 17. Pero los latinos no valuaban sus versos por sílabas, sino por pies.

El verso de cinco sílabas y el de seis son por su brevedad, propios para la endecha ó canto dolorido y triste. Sienta muy bien el pentasílabo despues del endecasílabo *sáfico*, cuyo quebrado es: pero ¿por qué en este caso ha de ser *adónico*, esto es, ha de tener acentuada la primera? Busquen los intelijentes en música la razon filosófica de esta anomalía:

mientras nosotros la atribuimos á la costumbre introducida por los que están habituados á las estrofas sáficas de los latinos. Porque este es un principio que debe tenerse siempre presente en materia de versificacion. *No hay que engañar al oido cuando se le ha acostumbrado á una sensacion.* Todo lo que la desmienta ó la varíe, le desagrada. Pondrémos por ejemplo los pies quebrados de cinco sílabas en las coplas de ocho, que desagradan, porque el oido espera uno de cuatro: bien que en este caso se puede asignar una razon musical, y es que el de cinco no es quebrado del de ocho.

Los de 7 y 8 sílabas son en los que mas brilla la gentileza y gallardía de las musas castellanas. El de 7, compañero frecuentemente del endecasílabo cuyo quebrado es, le auxilia notablemente en la espresion de los sentimientos enérjicos y elevados, sirve para templar su tono, dar pausa á su armonía, y ó bien terminar la estanza con un pensamiento concisamente espresado, ó bien proporcionar desde él un nuevo vuelo de la imajinacion.

Generalmente se cree que el verso de 8 sílabas es el hemistiquio del árabe de 16, que los conquistadores de España nos dejaron. Esta opinion es muy probable; pero no esplica por qué este metro es comun á la poesía francesa y á la italiana. Los que han observado que los hexámetros latinos acaban casi todos en versos de 8 sílabas, han dicho que este procedió de los leoninos de la edad media, imitados, aunque con suma rudeza, en las primeras poesías de nuestro idioma. En el poema del *Cid* se encuentran estos versos:

«De los sos oios *tan fuerte mientre lorando*
E sin falcones *é sin adtores mudados*»

y otros muchos de esta medida.

Entre estas dos opiniones puede adoptarse la que mas acomode á cada lector: nosotros nos inclinamos mas á la segunda, porque esplica mejor la generalidad de este metro en la Europa. No puede el verso de 8 sílabas traer su orijen del griego, donde se encuentran algunos de esta medida, porque los latinos, que son los que debieran habérnoslo transmitido, no lo adoptaron.

El verso de 9 sílabas es rarísimo en español, y muy dificil de construir. En la poesía francesa es por el contrario muy comun: mas no conocemos ninguna composicion castellana hecha en él; sino tal cual verso intercalado con otros metros. Sin embargo, como quebrado del sáfico pudiera reunírsele, así como el de 7 sílabas al endecasílabo propio. Los siguientes versos, traducidos de iguales metros franceses,

«Verde enramada, tu frondoso abrigo
oculte al prado mi dolor:
sé de mi llanto eterno y fiel testigo:
pues que lo fuiste de mi amor.»

no suenan tan mal que deba desesperarse de hacer uso de los versos de 9 sílabas en combinacion con los sáficos.

Los versos de 10 sílabas, como estos,

«A mi dueño le he dado la mano
Parte, pues, dulce bien de mi vida»

tienen la particularidad de no hacer el hemistiquio en el medio, á pesar de que es par el número de sílabas. Los italianos lo usan mucho en los compases rápidos de las cabatinas.

Nada dirémos del endecasílabo, porque hemos hablado largamente de él en los dos artículos anteriores.

RESPUESTA Á UN ARTÍCULO
DE LA REVISTA DE MADRID,

de Octubre de 1839.

EN los números del *Tiempo* del 10, 13 y 19 de Agosto de 1840, insertamos tres artículos sobre *la versificacion castellana*. En el primero de ellos distinguimos dos clases de versos endecasílabos, el endecasílabo propio y el sáfico, dando el primer nombre al que tiene acentuada la sesta sílaba, y el segundo al que tiene acentuada la cuarta y octava. La *Revista de Madrid* del mes de Octubre, en un artículo sobre el verso *endecasílabo castellano*, llama á nuestra distincion *descabellada*, *incongruente y absurda*. La censura no puede ser mas agria: falta saber si es justa.

Nosotros no tratamos entónces de demostrar nuestra distincion: la propusimos como un *postulado*, digámoslo así, necesario para esplicar la diferencia de movimiento armónico que admite nuestro verso endecasílabo; pero esta misma necesidad es una demostracion. Impórtanos muy poco que haya cincuenta años ó un siglo, que se conoció la distincion que establecimos; pero la fecha que se asigna en la *Revista* es favorable á nuestra causa; pues solo de cincuenta años á esta parte se han estudiado entre nosotros las humanidades con alguna filosofía.

La cuestion se reduce á lo siguiente: estos dos versos endecasílabos

«El dulce lamen*tar* de dos pastores»
«Huésped *eter*no del *Abril* florido»

¿tienen igual armonía ó no? Los acentos *esenciales*, esto es, los que caracterizan las cesuras, y por consiguiente los *quebrados* de estos versos ¿están colocados igualmente ó no? Basta con el oido y con la vista para responder.

Preguntamos mas: ¿hay otra combinacion posible de acentos esenciales en el endecasílabo? No. Los acentos en las tres primeras sílabas ni forman cesura ni quebrado. La combinacion de la cuarta y séptima acentuadas no se admite ya en nuestra poesía. La de la cuarta y sesta acentuadas sin estarlo la octava, forman un endecasílabo malo, como este, citado en el artículo á que respondemos:

«Gala de Mayo, rosa purpurina.»

Es malo, porque engaña al oido, acostumbrado á un acento en la octava despues de otro en la cuarta; porque el acento que cae en la sesta obliga á hacer la cesura en la séptima, cuando el sentido y el acento en la cuarta han hecho ya otra. El acento mas natural del endecasílabo es el de la sesta, que divide el verso con la posible igualdad. Cuando existe es el dominante: si forma esdrújulo, estará mas lejana su cesura de la quinta y será el verso mejor,

«Dióles Mengíbar ínclita corona»

Luego si no hay mas que estas dos diferencias en el endecasílabo, menester es que distinga dos especies de versos endecasílabos el que escriba sobre la versificacion castellana: uno acentuado en la sesta: otro en la cuarta y en la octava. Parécenos que hasta aquí hemos observado las condiciones lójicas de una buena division

En cuanto á los nombres que les hemos impuesto, esa es cuestion meramente de *palabras*, como nos parece que lo es toda la impugnacion que se nos hace en la *Revista*. Sin embargo, darémos razon de la nomenclatura que hemos adoptado.

Los primeros versos que hemos hallado en nuestros poetas con el nombre de *sáficos*, siendo endecasílabos, son los célebres y bien conocidos de D. Esteban Manuel de Villegas; pues los que con el título de *sáficos adónicos* puso Lope de Vega al fin del primer acto de la *Doroléa*, son de 12 sílabas, sin que se alcance el motivo de aquella singular denominacion.

Ahora bien, estudiando el artificio de los versos de Villegas, hemos observado que su ley constante es tener acentuadas la cuarta y la octava. El artículo de la *Revista*, que exije la acentuacion de la primer sílaba para que un verso castellano sea *propiamente* sáfico, dice que á Villegas *se le fué el santo al cielo* cuando escribió

«Vital aliento de la madre Venus.»

Pero la verdad es que Villegas no tuvo por necesaria la acentuacion de la primera: pues en aquella composicion hay muchos versos donde falta, y no es solo el que se cita en la *Revista*. Ninguno de estos,

«Si de mis ansias el ardor supiste,»
«Así los dioses con amor paterno,»
«Así los cielos con amor benigno,»
«Jamas el peso de la nube parda,»
«Entre tus plumas de color nevado,»
«Y entre tus uñas de granates llevas.»

ni de otros 16 que no citamos por evitar prolijidad, en dos composiciones no muy largas, tienen acento en la primera. Villegas, pues, no lo creyó necesario. Mas nunca falta en la cuarta ni en la octava.

Estos versos de Villegas se han llamado siempre *sáficos* por todos los humanistas españoles. No creimos, pues, cometer un yerro, llamando *sáfico* al endecasílabo de cuarta y octava acentuadas. Ni nosotros, ni los que antes de nosotros han usado de esta denominacion, ni el mismo Villegas que segun parece, la introdujo, han querido dar á esta palabra otro valor que el de la semejanza que tiene el verso así acentuado con el sonido del metro latino del mismo nombre, pronunciado á la española. Usamos, pues, de esta voz en el sentido que siempre se ha usado entre los que hablan y escriben de estas materias.

Al endecasílabo acentuado en la sesta le llamamos endecasílabo *propio*, porque tratándose de una versificacion que consiste en el número de sílabas y en la colocacion de los acentos, es el que lo tiene en el sitio mas natural que es enmedio del verso. Asi es que el quebrado mas *propio* del endecasílabo es el eptasílabo formado por el acento en la sesta. El verso sáfico, aunque endecasílabo tambien, ni tiene la misma armonía, ni los mismos espacios musicales, ni el hemistiquio natural del otro.

Esto hemos dicho en defensa de nuestra nomenclatura; pero lo repetimos, esa es cuestion muy subalterna y de ninguna ó poca importancia. Llámeseles como se quiera, con tal que se reconozca la diferencia esencial que hay entre ambas especies de verso.

En el artículo de la *Revista* se estraña que confesando nosotros que el endecasílabo tuvo su orijen en el sáfico griego, no reconozcamos como *sáficos*, todos los endecasílabos italianos, franceses y españoles.

Pero la culpa no es nuestra, sino del uso comun que solo llama sáficos á los construidos de cierto modo, y á los demas los llama simplemente endecasílabos. Ademas, los primeros poetas italianos tomaron de los latinos el número de sílabas; mas no tomaron su cantidad, elemento prosódico que perdieron al formarse las lenguas modernas. Es natural que en los primeros endecasílabos procurarian imitar el sonido de los latinos; pero en breve conocieron que variando la colocacion de los acentos salian nuevos ritmos dependientes de ella y no despreciables para la armonía. Todavia conservan los italianos la combinacion de la cuarta y séptima acentuadas que nosotros hemos abandonado.

Distinguimos, pues, los endecasílabos no tomando por base su *orijen*, sino el estado

actual de nuestra versificacion. No nos era posible seguirlo en las vicisitudes que sufrió al formarse la lengua y poesia italiana; pero podiamos reconocer la diferencia de movimiento en este metro, segun la diferente colocacion de los acentos; y esa fue la que nos dedicamos á examinar; porque esta era la única investigacion útil é importante que cabia en la materia.

En el artículo de la *Revista* se esplica una nueva distincion del endecasílabo, al cual, en virtud de su oríjen, llama *sáfico*: fundada no en la diversa armonía que resulta de la varia colocacion del acento, sino en la construcion primitiva del sáfico griego y latino. Examinemos, pues, esta division.

La distincion que en dicho artículo se señala á los versos endecasílabos ó sáficos (pues todo es uno en aquel sistema fundado en el oríjen de nuestro verso heróico) es la siguiente:

Sáficos verdaderos ó propios:
Sáficos impropios.

Llama sáficos verdaderos ó propios á los que empiecen por un *adónico* español, esto es, que tengan acentuada la primera y la cuarta con el hemistiquio en la quinta.

Sáficos impropios son todos los demas endecasílabos.

Ejemplos de sáficos verdaderos:

«*Huesped eterno* del Abril florido»

con la octava acentuada.

« *Dióles Mengíbar* ínclita corona»

con la sesta acentuada.

Ejemplos de sáficos impropios:

«Vital aliento de la madre Vénus»

con la cuarta y la octava acentuada.

«El dulce lamentar de dos pastores:»

con la sesta sola acentuada.

Dos son los inconvenientes de esta division: 1.°, confundir en una sola clase versos de muy diferente armonía, como son los dos últimos que hemos citado, cuyos hemistiquios son muy diversos En la clase de sáficos propios sucede lo mismo: ¿quién no conoce la diferencia del movimiento en estos dos versos:

« *Gala del Mayo*, rosa purpurina,
cuando el orgullo de Dupont rindieron. »

¿Quién no siente el diverso efecto de la sesta y de la octava acentuada?

2.° La necesidad de que el sáfico verdadero comience por un *adónico* español: necesidad, que segun hemos probado, no conoció Villegas, el primero que segun nuestras noticias dió el nombre de *sáfico* á cierta clase de versos endecasílabos. En sus sáficos se ven constantemente acentuadas la cuarta y la octava, pero no la primera: asi no siguió la ley de comenzar por un adónico.

Y en nuestro entender hizo muy bien. Ni los griegos ni los latinos comenzaron sus sáficos por un *adónico:* solo emplearon este metro en el cuarto verso de la estrofa sáfica. ¿Por qué, pues, se han de someter á esta ley los sáficos españoles para merecer el título de genuinos?

Se dirá que nosotros leemos el principio de un sáfico latino como un *adónico* español, por cuanto la primer sílaba de aquel metro es larga, por ser la primera de un troqueo; y nosotros confesarémos que esto es cierto: mas lo mismo nos sonaria el verso sáfico, aunque la primera fuera breve, porque las primeras sílabas del endecasílabo español no influyen en su armonía, por cuanto las cesuras no se forman allí. Lo mismo suena para nosotros.

« Dextera sacras jaculatus arces»

que

« Gravida sacras jaculatus arces. »

« Pues, ¿por qué, se nos objetará, exijimos que el cuarto verso de la estrofa sáfica, sea *adónico* español?» Porque en las latinas era *adónico* latino: porque es verso mas corto y el acento de la primera sílaba influye en su armonía; porque acomoda, habiendo de estar acentuada la cuarta, penúltima del adónico, alejar lo mas posible el otro acento, y en fin, porque así lo hizo Villegas, que fué el que primero acostumbró los oidos españoles á esta clase de estanzas.

No hay, pues, contradiccion ninguna en la distincion que hicimos del adónico y el pentasílabo: porque en nuestro sentir basta el pentasílabo para formar el sáfico, con tal que tambien esté acentuada la octava, aunque exijimos el adónico para concluir la estrofa. Villegas, imitando á los antiguos, no exijió el adónico para comenzar el sáfico: ¿porqué lo hemos de exijir nosotros, mucho mas cuando el acento es insignificante en la primer sílaba de nuestro verso heróico?

La diferencia, pues, que hay entre los dos sistemas de distinguir los versos endecasílabos, esplicados en el artículo de la *Revista*, y el nuestro, consiste en que el primero se funda en semejanzas accidentales del sáfico español con el latino, y el segundo en la posicion de los acentos dominantes, y por consiguiente en la diversa armonía del metro. Parécenos este fundamento mas importante que el primero.

Hablando del verso de ocho sílabas, espusimos dos opiniones acerca de su oríjen, que unos señalan en el hemistiquio árabe, otros en el segundo hemistiquio de los exámetros groseros de la edad media; y manifestamos que nos parecia mas probable esta segunda opinion. En el artículo de la *Revista* se dice: «El octosílabo castellano procede *sin duda* del coriámbico trímetro latino, etc.» Mas que dudoso nos parece esto; porque en la época en que comenzaron á hacerse versos castellanos de ocho sílabas, ¿quién conocia, quién leia los versos de Horacio del mismo número de sílabas? Obsérvese ademas que el coriámbico trímetro aparece siempre acompañado y mezclado con otros metros; cuando el octosílabo español es casi el elemento único de nuestros antiguos romances y cántigas. Parécenos, pues, probable que el vulgo, cuyo metro favorito es, lo forjase de los finales de exámetros, ya latinos, ya castellanos, muy comunes en aquella época: y este oríjen, á lo menos de los exámetros escritos en latin bárbaro y corrompido, pudo tambien ser general á los octosílabos franceses é italianos: así como debe referirse á este metro y no al coriámbico de Horacio, con el cual no tiene relacion alguna, sino el número de sílabas, el célebre himno de la Secuencia del oficio de difuntos. Los himnos eclesiásticos en sáficos y adónicos del breviario conservaron este metro en la edad de la barbarie: pero ¿dónde se conservó el coriámbico trímetro?

Antes de dar fin á este artículo debemos hacer una protesta. No nos ha movido á escribirlo ni á insertarlo el deseo de entablar una polémica, aunque fuese solo literaria, con *la Revista de Madrid*. El que ha escrito esta *Respuesta*, ha sido redactor de aquel periódico, por tantos títulos apreciable, y ha profesado y profesa verdadera amistad y sumo aprecio á los que lo fueron despues. Pero viéndose censurado con tanta severidad como injusticia, y designado por su nombre mismo, le ha sido forzoso manifestar que su sistema en la cuestion presente, no carece de sólidos fundamentos, y que si ha errado ha tenido por lo menos razones que disculpen su error.

DEL LENGUAJE POÉTICO.

ARTÍCULO I.

Apenas se apodera del poeta la inspiracion, se presentan á su fantasía los objetos que ha de describir bajo un aspecto nuevo y antes desconocido; porque no descubre

ya relaciones sometidas al análisis y á la combinacion del entendimiento, sino imájenes que pintan, rasgos y lineamientos que entretallan. Siente en su imajinacion cierta efervescencia que quiere trasmitir á sus lectores, y para conseguirlo no halla medio mas oportuno, ni lo hay, que espresar bien lo que siente. No trata, pues, de coordinar las ideas segun el órden lójico de su deduccion; no trata de buscar los pensamientos que prueben una verdad: lo que se siente está suficientemente probado; sino los que mejor contribuyan á gravarla en el ánimo, á escitar conmociones y sentimientos.

Cuéntase que un geómetra, asistiendo á la representacion de una escelente trajedia al concluirse dijo: y *¿qué prueba esto?* Para él nada á la verdad; pero á los que le oyeron demostró su pregunta, que á fuerza de cultivar esclusivamente su facultad analítica habia perdido los sentimientos comunes de la humanidad, asi como otros sabios, por entregarse demasiado al estudio han perdido la vista.

La imajinacion y el corazon tienen, pues, su particular idioma: el que sabe hablarlo es poeta. Tienen tambien su lójica y análisis particular; pero no es la del raciocinio. Descríbase inoportunamente el arco Iris, como dice Horacio, y se notará al instante la incongruencia. Esprese el actor trájico su desesperacion en antítesis simetrizadas, y se adormecerán los espectadores.

El estilo poético, destinado á espresar imájenes y sentimientos, debe ser esencialmente distinto del oratorio, del histórico, del filosófico, que demuestran, raciocinan y analizan. En él la eleccion y disposicion de los pensamientos debe ser adaptada al fin que se propone el poeta, que es *agradar conmoviendo.*

Pero pasando ya de los pensamientos á las palabras, esto es, del *estilo* propiamente dicho al *lenguaje*, ¿ha de distinguirse el dialecto de la poesía del de los otros géneros? esta es cuestion importante, y que nos proponemos examinar.

Si atendemos á los hechos, es indudable que la respuesta debe ser afirmativa. No hay ninguna de las lenguas conocidas, en que el lenguaje poético no se diferencie, ya mas, ya ménos, del de la prosa. No hablarémos del idioma griego, que nos es muy poco conocido, aunque sepamos por los informes de los mejores helenistas, y por el mismo testimonio de Aristóteles, cuán comunes eran en su poesía los arcaismos en voces y construcciones, el uso de los diferentes dialectos, la transposicion, las contracciones, los modismos, en fin, que podian usarse en verso y no en prosa; asi como ciertas espresiones de esta no podian emplearse en la poesía. Si de la lengua de Atenas pasamos á la de los latinos que nos es mas bien conocida, vemos los mismos caractéres en el lenguaje de Virjilio y Horacio, aumentados con muchas construcciones tomadas del idioma griego, como *nudus membra*, y que no eran permitidas en prosa.

Vengamos ya á las lenguas modernas. La poesía italiana admite contracciones que no son permitidas sino en la poesía: la inglesa tiene muchas palabras que no se usan en prosa, y que en los diccionarios mismos se notan como *poéticas*: la francesa, quizá la mas pobre de todas en esta parte, tiene por lo ménos cierta facilidad de invertir y de cometer elipsis en el verso, que parecerian violentas en el lenguaje desatado. La española, en fin, usa en su poesía de mayor libertad en las transposiciones y arcaismos, asi como en las figuras de diccion, que consisten en quitar, añadir ó transponer sílabas ó letras á las palabras. Tiene tambien voces que no son permitidas en la prosa; asi como igualmente espresiones y modismos familiares que son mirados como indignos del verso.

Parece, pues, que la misma naturaleza inspira nuevo lenguaje, asi como nuevos pensamientos á los poetas; pues vemos en todos los idiomas una diferencia tan notable en el dialecto de la poesía con respecto al de la prosa. Veamos, pues, si podemos hallar algun principio filosófico que esplique este fenómeno general.

En cuanto á la *transposicion*, que es una de las cualidades principales del lenguaje poético, no es difícil conocer de dónde procede. En poesía no se observa el órden lójico ni gramatical de las ideas, sino el del interés que inspiran. De aqui es que cada palabra debe colocarse donde produzca el mejor efecto posible, ya por las ideas que se le asocien, ya por su misma armonía. Asi se da por regla general de buena versificacion que se procure concluir los versos con una voz principal, como verbo ó sustantivo, y

no con un adjetivo ó un adverbio. Ademas todos los buenos poetas han atendido cuidadosamente á la armonía; ya en cuanto al sonido general, ya en cuanto á la imitacion del objeto que se describe con los sonidos mismos, siempre que sea posible: ya en fin á la conveniencia de los tonos con el pensamiento. Ideas placenteras y halagüeñas deben espresarse con sonidos suaves, fáciles y tranquilos: pasiones vehementes y sentimientos impetuosos con cortes violentos y rápidos. Mas para que el poeta pueda hacer esto, necesita de cierta libertad en las construcciones, de cierta facilidad para trasladar las palabras de un sitio á otro. Hé aquí el oríjen del hipérbaton, que en todos los idiomas es mas atrevido en el verso que en la prosa. La naturaleza que inspira al cantor colocar las voces segun el órden de interés que tienen los objetos que representan, le inspira tambien colocarlas donde formen una armonía mas agradable ó mas significativa.

El arcaismo, ó la introduccion de voces ya desusadas en prosa, dá al lenguaje cierto sabor de antigüedad venerable y de candor, que lo hace muy á propósito para la poesía, porque recuerda los tiempos primitivos en que se raciocinaba ménos que se sentia. Al mismo tiempo son voces, generalmente hablando, mas pintorescas y que hablan con mas viveza á la fantasía, que las que ha introducido en su lugar un lenguaje mas culto y modesto. Tambien por mas inusitadas llaman mas la atencion y graban mas profundamente la idea. Por todas estas razones se ha mirado el arcaismo en todas las naciones como una licencia concedida á los poetas.

Los griegos y latinos la tenian tambien de componer voces nuevas con elementos ya conocidos, aunque los primeros con mas latitud que los segundos. Esta libertad no se ha conservado en las lenguas modernas que proceden de la latina, aunque la tienen las de oríjen teutónico como la inglesa. En la poesía castellana no se usan mas voces compuestas no admitidas en prosa, sino las que proceden del latin, como *armipotente*, *belígero*, *ignífero* y otras semejantes. Las que son de composicion castellana, como *biennacido*, *recienvenido*, son comunes al verso y á la prosa.

Las figuras que consisten en la alteracion, supresiva ó aumento de letras y sílabas pueden haber tenido su oríjen en la licencia que se ha concedido á los poetas para que conste el verso ó para que sea mas armonioso sin alterar el sentido. Es natural que haya sido esta licencia mas lata en la época en que empezaba á perfeccionarse el lenguaje, que despues cuando ya estaba fijado. Entónces, por ejemplo, pudo haberse introducido fácilmente decir *felice* por *feliz*. Ahora no se permitiria ya escribir *vulgare* por *vulgar*.

Los giros y voces reservados para la poesía forman la mayor y mas escogida parte del tesoro de la diccion poética. Cuando Luis de Leon dijo

«Que tienen y los montes sus oidos,»

y Góngora

«Desnuda el pecho anda ella,»

enriquecieron el lenguaje poético con dos giros hermosísimos. Las voces *crinado*, *rielar* y otras muchas que no se emplean en prosa, forman el diccionario de la poesía.

Debemos advertir que hay muchas palabras descriptivas, que aunque propias, de buena formacion y sonido y de muy buen efecto en la poesía, no pertenecen sin embargo al lenguaje poético, porque pueden tambien emplearse en la prosa. Sírvanos de ejemplo la octava siguiente de Balbuena, en que imita un pasaje de Virjilio:

«Es fama que de un rayo poderoso
En aquellas cavernas soterrado
Está el gigante Encélado espantoso
De todo el monte altísimo cargado:
Del pecho resoplando pavoroso
Humo, fuego y azufre requemado;
Y al anhelar del pecho que rehierve,
La tierra tiembla en torno, y el mar hierve.»

Toda la octava es *poética* en cuanto á su estilo; pero las palabras *altísimo*, *cargado*, *pavoroso*, *requemado*, *tiembla*, *hierve*, aunque gráficas y perfectamente colocadas, no pertenecen al lenguaje poético, porque pueden usarse en prosa y en la misma acepcion. Lo que hay de diccion poética en esta octava son: el participio *soterrado*: el réjimen *de un rayo poderoso*: las transposiciones del segundo, cuarto y quinto verso: *resoplando* y *al anhelar*, no usados en prosa en esa acepcion: el anticuado *rehierve*; y en fin, la espresion adverbial *en torno*, reservada para la poesía.

Parece, pues, que el principio general que justifica el uso del dialecto poético, es la novedad y enerjía que comunica al estilo, sin faltar por eso á los límites que ha puesto el uso á la infraccion de las reglas de la gramática; y esta habrá sido la razon por que todas las lenguas, ya con mas, ya con menos latitud, han permitido ciertas licencias al lenguaje de la imajinacion y de las pasiones.

ARTÍCULO II.

ENTRE los antiguos poetas castellanos solo hay dos que se hayan dedicado á formar el dialecto poético de la lengua, que son Juan de Mena y Fernando de Herrera.

Los poetas castellanos anteriores al siglo XV en que floreció el Ennio español, ni podian perfeccionar el lenguaje de la poesía, ni aun formar el proyecto de darle un carácter distinto del de la prosa. La razon es evidente. Ni aun el mismo idioma estaba todavia formado. Es cierto que aparece ya en el libro de las *Partidas* con dotes muy estimables: dignidad, precision, número y aun adorno. Pero aquel libro fué un fenómeno estraordinario. Asi como se adelantó en gran manera á todos los escritos anteriores, asi tambien fué muy superior á los que se le siguieron en el siXIV, y solo en el XV empieza á notarse una diccion que iguale ó aventaje á la suya en soltura y gallardía.

Podemos, pues, asegurar que el idioma castellano no empezó á fijar su construccion, y por consiguiente á ser un idioma formado, hasta el reinado de Juan II. Ahora bien, cuando la diccion prosáica era aun grosera é indijesta, no era posible dar á la poética un carácter fijo y definitivo. Prescindamos ya de los primeros rudos ensayos de nuestra poesía, de los poemas del *Cid* y del *conde Fernan Gonzalez*: aunque hablemos de Berceo y del arcipreste de Hita, ¿quién negará que sus versos, tal vez muy poéticos en cuanto al pensamiento, estan escritos en un lenguaje mas tosco y desaliñado que la prosa del marqués de Santillana y del bachiller de Cibdad Real?

Pero esta prosa tiene ya la misma construccion que la que se habló en el siglo XVI, aunque conserva en los accidentes muchos vestijios de rusticidad, que fueron poco á poco desapareciendo. Entónces fué la ocasion oportuna de darle tambien su verdadera construccion al lenguaje poético castellano: y eso fué lo que solicitó Juan de Mena. Cotéjense sus composiciones con las de los poetas coetáneos suyos, y se conocerá fácilmente esta intencion. Las estanzas de Jorje Manrique, tan elegantes, tan melancólicas, no presentan el menor vestijio de semejante proyecto. Los pensamientos son nobles y dignos de la poesía; las voces pertenecen todas al lenguaje comun, y no hay ninguna que no se pudiera hallar en los escritores prosistas de aquella época. No asi las poesías de Juan de Mena, donde se hallan muchas voces, la mayor parte tomadas del latin, que ni entónces ni despues se usaron en prosa. Basta para convencerse de ello leer las muestras que de este poeta presenta el señor Quintana en su coleccion, y se verán las siguientes espresiones, inventadas de propósito por él para hacer poético su lenguaje:

«nuevos yerros»
«la noche pasada hacer los planetas»
«con *crines* tendidos arder los cometas»
«las aves nocturnas y las *funereás*.»

Las voces *cárbasos*, el *Birséo muro*, *abusiones*, *la menstrua luna*, *tientan* por procu-

rar, *pruina*, *semilunio*, y otras muchas aglomeradas en pocos versos, no usadas nunca en la prosa castellana, anuncian muy á las claras en el poeta cordobés la intencion de crear un dialecto poético, aunque todavia tenia que luchar su grande genio contra la rusticidad del lenguaje.

Pero en ninguno de sus coetáneos, ni en Juan de la Encina, ni en Boscan, ni en Garcilaso que aclimató en España el metro y carácter de la poesía italiana, se descubren señales de semejante idea. El primero, y acaso el único del siglo XVI, que tomó á su cargo continuar el proyecto de Juan de Mena, fué Fernando de Herrera, el mas esmerado sin disputa en cuanto al lenguaje de todos los poetas de aquel tiempo.

Herrera emprendió su obra con mas tino, con mas conocimiento del arte y con mas caudal de erudicion que su antecesor, el cual apenas habia hecho otra cosa que introducir voces latinas no usadas antes. El poeta sevillano tomó de esta lengua menos palabras y mas giros y modismos; aumentó la libertad de las transposiciones, de las figuras de diccion y de los arcaismos; y puso sumo cuidado en el escojimiento de las palabras, especialmente las gráficas y descriptivas, y creó nuestro lenguaje poético tal como *existe en el dia*. No dudamos asegurarlo asi, porque no hay ninguna licencia de las que usa Herrera que no sea permitida en la actualidad: mas no se suele usar de ellas con tanta frecuencia como él lo hizo.

En efecto, su frase, siempre engalanada y artificiosa, aunque siempre bella, presenta vestijios del trabajo; y los versos buenos han de tener la apariencia de la inspiracion espontánea. Esto no es de estrañar. La lengua, aunque ya formada, no tenia aun aquella flexibilidad que adquirió despues en las plumas de Rioja, Arguijo, Cervantes, (considerado como prosista) y Lope de Vega, que prefiriendo la facilidad á todas las dotes poéticas, dió el pernicioso ejemplo de hacer versos sin poesia. Si Garcilaso tuvo tambien que hacer esfuerzos, muchas veces inútiles, para doblegar el idioma á los sentimientos de ternura cándida y sencilla que respiran sus églogas, ¿cuánta mayor dificultad debió encontrar Herrera que solicitaba no solo domarlo sino formarlo de nuevo?

Rioja disminuyó algun tanto la ostentacion del lenguaje poético, y se aplicó mas cuidadosamente á la armonía, al escojimiento de palabras pintorescas y al arte de espresar poéticamente pensamientos filosóficos. Mas no por eso despreció el dialecto de la poesía; antes lo empleó con tanta felicidad, que en sus versos vienen como nacidas aquellas espresiones, que aunque hermosas y oportunas, parecen buscadas en Herrera:

«¡Cuán callada que pasa las montañas
El *aura* respirando mansamente!
¡Qué *gárrula* y *sonante* por las cañas!»

¿Quién fija la atencion en las tres voces poéticas que contienen estos versos, ni en la elipsis del tercero? Pero cuando Herrera comienza su hermosa oda á D. Juan de Austria:

«Cuando con *resonante*
rayo y furor del brazo impetuoso
á Encélado arrogante
Júpiter poderoso
despeñó airado en Etna *cavernoso:*»

Todo el artificio de la frase poética se deja sentir: los epítetos *resonante* y *cavernoso*, la supresion del artículo antes de *Etna*, y el hipérbaton del objeto del verbo colocado primero que el sugeto.

La manera de Rioja fué mas imitada de Arguijo, Jáuregui y Góngora cuando son buenos, del bachiller Francisco de la Torre y Balbuena, que enriquecieron el idioma poético con un gran número de espresiones descriptivas: en fin, por todos los poetas á quienes no arrastró la contajiosa facilidad de Lope de Vega. Usaron de las licencias adquiridas por el gefe de la escuela sevillana, mas ninguno se atrevió á prodigarlas; porque no se debe llamar lenguaje poético la oscuridad afectada ni

las metáforas atrevidas de Góngora, ni la introduccion sin tino ni medida de voces latinas. que adoptaron los sectarios de la latiniparla.

La poesía, la elocuencia y el idioma se corrompieron en el siglo XVII. En el XVIII se introdujo entre nosotros la literatura francesa; y no puede negarse que en compensacion de otros inconvenientes debimos á ella el conocimiento de los verdaderos principios de la elocucion poética, y el estudio, tantos años interrumpido, de nuestros buenos poetas del siglo XVI. Luzan, hombre de mas gusto que genio, enseñó á estudiarlos de nuevo y á imitarlos no sin felicidad. Siguiéronle el P. Gonzalez, Moratin el padre é Iglesias desprovistos tambien de genio (este último robó sin piedad al bachiller de la Torre y á Balbuena). Al fin apareció Melendez, y las musas castellanas volvieron á repetir los sones de sus antiguos vates.

Melendez no puso grande atencion al dialecto poético en sus primeras composiciones, consagradas casi todas al amor. Despues fué mas atrevido, pero sin desfigurar el idioma. No asi Cienfuegos, ante cuyos pensamientos colosales desaparecia hasta la gramática. Sus imitadores no han contribuido á justificar su manera.

Se ve, pues, que en el dia nuestro lenguaje poético está reducido al que nos legó Herrera, pero usado con la prudente frugalidad de Rioja. En lo que hay mas libertad es en los arcaismos: no tanta en el uso de las figuras de diccion, y ménos aun en las transposiciones despues que Tomé de Burguillos ó Lope de Vega escribió estos versos en la Gatomaquia:

«En una de fregar cayó caldera,
(trasposicion se llama esta figura).»

Conde en sus traducciones (pues nada orijinal conocemos de él) ha usado oportunamente de las licencias poéticas que permite el estado actual de nuestra literatura.

No tenemos un dialecto poético tan abundante y variado como el de los griegos: pero el que basta para no envidiar á ninguna de las lenguas modernas, inclusa la inglesa, siempre que se maneje con talento y prudencia.

DE LA ELOCUCION POÉTICA.

ARTÍCULO I.

Esta es una de las materias mas difíciles de tratar en literatura. Horacio, que es sin disputa el mejor maestro de poética conocido en el siglo brillante de los latinos, cuando llega á tocarla, se contenta con espresar sus ideas por medio de metáforas, y no la desentraña filosóficamente, cosa que por decirlo de paso, no se exijia en su tiempo.

«Primum ego me illorum, quibus dederim esse poetas,
Excerpam numero: neque enim concludere versum
Dixeris esse satis; neque si quis scribat uti nos
Sermoni propriora, putes hunc esse poetam.
Ingenium cui sit, cui mens divinior, atque os
Magna sonaturum, des nominis hujus honorem.»

«(Yo me borro del número de aquellos
A los cuales confieso por poetas.
No basta componer versos que consten;

Y si alguien, como yo, los escribiere
En estilo á la prosa semejante,
No pienses que es poeta. De este nombre
Solo darás la gloria al que posea
Genio, mente divina y voz sublime).»

Entra despues en la cuestion de si la comedia es poema ó no, y parece inclinarse á la negativa: pues aunque tal vez se eleva un poco el lenguaje en los trozos en que habla la pasion, como cuando un padre reprende los vicios de su hijo, sin embargo, nunca sale del tono ni de las ideas de un padre verdadero en la misma situacion: lo que puede conocerse, añade, en que destruyendo el artificio y el hipérbaton de los versos cómicos, lo que resulta es prosa pura; cosa que no sucede en un pasaje verdaderamente poético de la epopeya ó de la oda.

Estas reflexiones de Horacio son preciosas, y nos obligan á admirar el instinto admirable de su gusto, que le dictó por sentimiento la diferencia esencial entre la elocucion poética y la prosáica. Si es posible deducirla *à priori* de principios filosóficos, es imposible describirla con mas claridad ni exactitud. Aspiremos, pues, á la gloria de interpretarle, ya que él mismo nos ha impedido la de sentar las reglas; porque lo hemos dicho, y lo volvemos á repetir, en materia de buen gusto será siempre necesario recurrir á las máximas del poeta de Venusa.

Tres cosas son las que requiere Horacio en el verdadero poeta para que se distinga de un prosista:

«Genio, mente divina, voz sublime:»

esto es, disposicion para sentir y ser inspirado por la belleza ó la sublimidad; entendimiento capaz de contemplarla y de hallar las relaciones que la forman; lenguaje y armonía á propósito para espresarla. De estos tres elementos se compone la elocucion poética.

No basta sentir y gozar la belleza ideal: es necesario hallarse inspirado por ella, compelido á reproducirla; es preciso verla en nuestra fantasía, al mismo tiempo que obra sobre el corazon, pintándose en aquella y dominando en este, y pugnando por lanzarse de nuestros labios bajo las formas nuevas que le hemos prestado. La operacion del genio es misteriosa, como todas las de la naturaleza cuando transmite la vida. Nadie la ha espresado mejor que el poeta de Sion cuando dice; *escápase de mi corazon el canto de la felicidad*: *eructavit cor meum verbum bonum.*

La inspiracion produce necesariamente las ideas y pensamientos que nuestro autor llama *divinos*, porque se apartan de la combinacion sabida y usual de las reflexiones humanas. Las ideas poéticas, generalmente hablando, no se presentan bajo formas analíticas, ni se deducen del raciocinio: son verdaderos cuadros, verdaderas imájenes que el poeta percibe por intuicion, ó bien que conmueven sus afectos, y le inspiran el idioma propio de cada uno de ellos. La mente *divina* del poeta es el alma de su elocucion: es la que dá á su estilo el carácter verdaderamente poético: porque es la que diferencia los pensamientos en su esencia y en su giro de lo que deben ser en los escritos prosáicos.

En su *esencia*. Los cuadros, las imájenes y los sentimientos pertenecen á un mundo ideal, muy diferente del comun, sobre que se versan ordinariamente nuestras facultades intelectuales. En este nuevo universo, creado por la poesía, todo es vida, todo es accion. Los montes se conmueven, los elementos tienen sensibilidad, los animales raciocinan, y hasta las ideas generales formadas por nuestra facultad de abstraer, tienen propiedades humanas: nos oyen, nos hablan, nos consuelan, nos reprenden. Es verdad que el buen poeta sabe conservar relijiosamente la verdad intrínseca ó *ideal* de las cosas: sabe espresar, pero sin descubrir su artificio, las relaciones constantes que existen entre ese mundo fantástico y el verdadero: mas no por eso dejan de pertenecer á él los pensamientos con que esplica la idea principal; pensamientos que son los que en cualquier género caracterizan el estilo.

¿Qué pensamiento mas cómun que este: *se acabarán las guerras*? Pues véase de qué manera lo desenvuelve Virjilio colocándose enmedio del mundo ideal:

«Entónces, ya dejados los combates,
Blanda se tornará la feroz gente.
Vesta, la antigua Fé y el gran Quirino,
Ya con su hermano en paz, dictarán leyes.
Con el hierro y estrechas trabazones
Las temerosas puertas de la guerra
Se cerrarán. Sobre crueles armas
El impío furor dentro sentado,
Y aherrojados á la espalda con cien nudos
De bronce, de sus labios aun sangrientos
Lanzará fiero horrísono bramido.»

«Aspera tum positis mitescent sæcula bellis:
Cana Fides et Vesta, Remo cum fratre Quirinus
Jura dabunt: diræ ferro et compagibus arctis
Claudentur belli portæ: furor impius intus
Sæva sedens super arma et centum vinctus ahenis
Post tergum nodis, fremet horridus ore cruento.»

En el giro. En todos los géneros prosáicos el principal mérito consiste en la conexion de las ideas, resultado de una análisis bien hecha. En poesía no se analiza ni se atiende á aquella conexion, sino se colocan los pensamientos segun ocurren á la fantasía acalorada ó al corazon conmovido del poeta. La lójica de la imajinacion consiste en que las imájenes de un cuadro no desdigan unas de otras, ni esten en contradiccion: la ideolojía de las pasiones en que se dé á cada una por pábulo el objeto que le corresponde. Estúdiese de qué manera se presentan á Dido abandonada por Eneas los objetos que deben irritar su desesperacion. Obsérvese con cuánta verdad acaban sus cuadros todos los grandes poetas, principalmente Homero, Horacio y Virjilio, y entre los nuestros Rioja, Herrera, Leon y Melendez.

ARTÍCULO II.

Hemos visto que la elocucion propia de la poesía no es mas que el idioma de la imajinacion y del sentimiento. Y como es propio de ambas facultades dar vida á todos los objetos que tocan, de ahí nace la animacion y calor del estilo poético.

Este fenómeno de la intelijencia humana no ha sido bastantemente observado ni analizado por aquellos ideolojistas que quieren reducir al análisis todas las operaciones del hombre intelectual. Nosotros estamos convencidos de que no hay ninguna idea en la mente que no haya provenido de una análisis anterior: pero ¿está todo el hombre en la generacion, deduccion y espresion de las ideas? ¿Basta la esplicacion de estas tres operaciones para hacer patente el misterio de nuestra existencia? ¿No hacemos mas que analizar y raciocinar? ¿No sentimos; no imajinamos? ¿Es al raciocinio al que debemos el título glorioso de *imájenes del criador*? ¿No se nos ha dado, con mucha mas razon, por la facultad de crear mundos nuevos en nuestra fantasía?

El filósofo Condillac, dando á su alumno sabias lecciones de literatura, al esplicarle un hermoso pasaje de un escritor, añade: «la belleza no puede analizarse, señor: lo confieso á pesar mio.» Hay algo, pues, verdadero y real en nuestra existencia, cual es la percepcion de lo bello, inaccesible al gran instrumento que tan felizmente esplicó aquel insigne ideólogo. No es el hombre, pues, un ser *esclusivamente* destinado á formar ideas. Esta palabra *esclusivamente*, que como hemos visto, ni pronunció ni admitió Condillac, puede constituir un justo capítulo de acusacion contra Destutt-Tracy.

La belleza tiene tambien su análisis, pero no la de Condillac. No se percibe por relaciones que puedan reducirse á las fórmulas que contienen nuestros conocimientos;

sino por las que tienen los objetos con los sentimientos y la imajinacion humana. El estudio de estas relaciones constituye esencialmente el de la literatura. Los humanistas creen, y con razon, haber analizado suficientemente las bellezas de un escrito, cuando han hecho notar las armonías que se hallan en la obra con nuestros afectos y nuestra fantasía.

Obsérvese, para conocer la diferencia entre la lójica de la análisis y la de la poesía, que los pasajes poéticos mas sublimes y que han sido mas admirados en todos los siglos, si se despojan del prestijio que les dá el sentimiento, y se consideran como meras fórmulas del lenguaje comun, se convierten en otras tantas absurdidades. Las quejas que pone Sófocles en boca del enfermo Filoctetes á los promontorios y riscos de Lemnos, donde yace solo y desprovisto de todo auxilio humano, ¿qué son sino desatinos? Ni los peñascos ni los promontorios pueden oirle ni consolarle. ¿No se burlaba Horacio de sus lectores cuando pintó la muerte llamando con igual osadía á todas las puertas? ¿Y aun nuestros mismos poetas cómicos y satíricos no se han divertido á costa de los amantes cuando espresan con hipérboles su pasion? ¿El mismo Quevedo no dice á una dama, remedando aquel estilo hiperbólico:

«Desde que os ví en la ventana,
ó dando ó tomando el sol,
descabalé la asadura
por daros el corazon?»

Pero en vano son estas burlas: en vano la fria razon hará notar la absurdidad *material* de estas y otras semejantes imájenes ó figuras de estilo. Ni la fantasía ni el corazon ceden al raciocinio. Eternamente nos seducirán los cuadros fantásticos que dan vida á los seres inanimados, y existencia y accion á los abstractos é ideales: eternamente nos interesarán las hipérboles del dolor ó de la alegría, las apóstrofes fervorosas, las personificaciones atrevidas. ¿No introdujo Ciceron en su primera catilinaria á la Patria, hablando primero con Catilina y despues con el cónsul? ¿Repararon por ventura sus oyentes en la falsedad de semejante figura? Al contrario, los conmovió con tanta vehemencia, que la indignacion del Senado llegó al mas alto punto: y el mismo Catilina, convencido de la imposibilidad de permanecer en Roma, buscó en los campos de batalla el único asilo que le habia dejado la elocuencia de su adversario.

Vemos, pues, que lo que se llama *pensamiento* en poesía, ha de resultar precisamente de las relaciones y armonías íntimas que existan entre el asunto y los afectos humanos. Estas relaciones, hasta cierto punto misteriosas, no las halla el raciocinio, sino la inspiracion. Por tanto en las obras poéticas es siempre el entusiasmo el padre de la invencion.

No seria fácil encontrar la razon filosófica de estos movimientos, desordenados en la apariencia, pero sometidos realmente á las reglas ocultas de nuestra existencia intelectual. Por ejemplo, ¿cuál es el motivo que hace naturales las hipérboles apasionadas? La dificultad que esperimenta el hombre, arrebatado de un afecto, en espresar lo que siente con las voces comunes del idioma; dificultad muy semejante á la que tuvo el que pintó la figura de Agamenon en el cuadro de Ifijenia. En el lenguaje del pincel no hay hipérboles, y asi hubo de contentarse con ocultar el rostro del padre que sufre, no teniendo en los colores suficiente recurso para describir su dolor. El hombre, ajitado de una pasion vehemente, calla mas bien que degradarla con voces que la han de debilitar. Si habla, ha de valerse de espresiones absurdas que por lo menos indicarán que no ha hallado en el lenguaje comun de los hombres palabras con que significar su sentimiento.

¿Por qué el lenguaje de la poesía procede casi siempre por cuadros é imájenes? Porque el poeta vé en su fantasía los objetos, asi como el pintor. Este los traslada á un lienzo: aquel los pinta con palabras de tal manera, que el que posea el arte de la pintura, y oiga los versos, podrá pintar el mismo asunto con colores. La fantasía está mas próxima á la vista y al oido que al raciocinio; como quiera que este se versa sobre ideas abstractas, desprovistas de sonido, de movimiento, de color.

La propension de la poesía á dar vida á los seres que no la tienen, y á representar los entes abstractos bajo formas humanas, y capaces de movimiento, accion é intelijen-

cia, procede de la sobreabundancia de vida que existe en la mente, por poco que se sienta conmovida de algun afecto, y del deseo que tiene el alma de sensibilizar sus ideas, y de percibirlas no solo por la deduccion, sino tambien por la fantasía. Esto es tan cierto, que aun en las matemáticas, ciencia la menos poética de todas, procuramos hacer sensibles por figuras las relaciones mas abstractas de la cantidad. El hombre no cree conocer bien sino aquello que ve con los ojos, ó con la fantasía.

Las creaciones de la imajinacion nos presentan la belleza bajo nuevas relaciones y armonías: por eso nos agradan tanto, porque multiplican los puntos de vista desde los cuales podemos gozar los objetos bellos. El apólogo, que convierte una máxima moral ó abstracta, en un drama animado, será siempre un género de literatura apreciado. ¿Y qué otra cosa fué la mitolojía griega, sino una coleccion injeniosa de alegorías, por medio de las cuales personificaron los poetas de aquella nacion las virtudes y los vicios humanos, los fenómenos de la naturaleza, las máximas morales y políticas y las producciones de las artes? Agrada, y eternamente agradará á los hombres, que se les presente un órden de ideas abstractas bajo símbolos sensibles y animados; porque ademas del conocimiento de la verdad, se goza la imajinacion en ver y penetrar el fácil velo que la encubre.

Tal vez el poeta renuncia á todos los adornos, y busca para espresarse el jiro mas sencillo y mas usual como sucede en los pensamientos sublimes. Entónces, la poesía no está en las ideas subordinadas, sino en las relaciones de grandeza que tiene la principal con nuestros sentimientos. Cuando Turno esclama en Virgilio

«*¿Usque adeone mori miserum est*?
(¿Tan triste es el morir?)»

consiste la belleza de este rasgo en la fuerza de alma del héroe, que prefiere la muerte á la ignominia de huir de su rival.

Mas no están reñidos con la sublimidad los pensamientos que la hacen mas sensible y la presentan con mas vivacidad á la fantasía. Tenemos un insigne ejemplo de esto en la escritura sagrada, cuando para dar á entender la inmensa fuerza de la voluntad de Dios, dice: «*tangis montes, et fumigant* (tocas los montes, y humean».)

ARTÍCULO III.

HEMOS espuesto suficientemente las fuentes de los pensamientos poéticos y los medios de revestir con un velo fantástico y sensible las ideas mas abstractas. Resta ahora que hablemos de su *espresion*, del lenguaje propio de la poesía, que es la que Horacio llama *voz sublime* (*os magna sonaturum*), y que coloca entre las tres cualidades que forman el poeta.

Porque no basta haber hallado un pensamiento grande: si su espresion es mezquina, *prosáica*, por decirlo de una vez, pierde toda su gracia y enerjía. Un mal poeta del siglo pasado, celebrando en un mal poema la venida de Cárlos III á reinar en España, quiso elojiar el viento bonancible que guió su armada desde Nápoles á Barcelona, y dijo de él:

«Era un viento que estaba emparentado
con lo mejor del aire.»

No lo diria peor un casamentero exajerando la nobleza del novio. El pensamiento es poético: un buen poeta hubiera podido llamarle hijo del céfiro que halaga eternamente las florestas de Gnido, ó bien del que refresca las celestiales mansiones del Olimpo; en fin, pudiera haber presentado su idea bajo imájenes mas dignas. Pero se valió de una espresion la mas vulgar y mezquina que era posible hallar. No parece sino que habia aprendido de memoria el tratado del *Antisublime* de Pope.

Hallamos en poetas de mas nombradía echados á perder hermosísimos pasajes

por la pobreza y vulgaridad de la espresion. Sirva de ejemplo Balbuena, tan gran poeta con mucha frecuencia, y cuyas caidas son por lo mismo tan lastimosas.

«*Indignor quandoque bonus dormitat Homerus,*»
(«Me indigno cuando Homero se adormece.»)

Este defecto es mas comun todavia en Lope de Vega, tan rico de pensamientos, pero tan incorrecto en la espresion; bien que para hacerle exacta justicia, es menester confesar que pocos le igualan cuando es completamente bueno. Es frecuente leer en sus obras al lado de un pasaje, lleno de sublimidad ó de gallardía, otros versos que parecen encontrados en medio de la calle. Tampoco es raro en él echará perder un hermoso cuadro con un yerro de elocucion.

Pero es menester no olvidar que la espresion por sí sola no basta para formar la buena poesía. Es necesaria la reunion de ambas cosas, el pensamiento y el lenguaje. Sin el primero, los versos mas armoniosos, las figuras mas brillantes de espresion, el escojimiento mismo de las voces no priodncirán mas que bagatelas sonoras (*nugæ canoræ*), como las llamaba Horacio: serán como las cápsulas de la mies desecada por el solano. La paja está en pie; el grano ha desaparecido.

Pícaro fué el momento en que ocurrió á D. Tomas Iriarte la idea (que puso constantemente en práctica) de que el lenguaje de la poesía debia ser el mismo de la prosa; y pícaro tambien aquel en que Samaniego juzgó á propósito celebrarle la gracia. Uno y otro equivocaron la sencillez con la vulgaridad. Despues de leidas algunas de las muestras del estilo de Iriarte, insertas en la *Coleccion de poesías castellanas* del Sr. Quintana, es imposible negarle enteramente á aquel escritor todas las prendas de poeta. Nosotros creemos que irritado del gongorismo, que habia echado á perder y que aun plagaba nuestra literatura, quiso ensayar un nuevo género de poesía, reduciendo sus composiciones á prosa rimada.

Léase, si hay paciencia para ello, su traduccion de los primeros libros de Virjilio.

«*In vitium ducit culpæ fuga, si caret arte.*»
(«Evitar una culpa, si no hay arte,
Conduce al vicio opuesto.»)

El ejemplo de Iriarte, y mas que todo la facilidad de ser poeta en su sistema, produjo el inmenso número de copleros que plagaron nuestro Parnaso y nuestro teatro en las últimas décadas del siglo pasado. En fin, Melendez pareció y restableció el verdadero tono de la musa española.

La espresion poética consta de los tropos, de la eleccion de palabras, de la armonía y de las figuras de diccion, que son las que rigorosamente hablando, constituyen lo que se llama *lenguaje poético*.

Los tropos ó las figuras que sirven para trasladar las palabras de una significacion á otra, no se cometen sin producir alguna alteracion en las ideas. Cuando Horacio describe en una de sus odas los peligros de la guerra civil bajo la alegoría de una nave ajitada de los vientos y de las olas, no podemos dejar de percibir dos órdenes de ideas que se corresponden entre sí por su semejanza, y ademas las relaciones de esta semejanza. Gózase el alma en percibir el objeto abstracto bajo el velo de la imájen sensible. Lo mismo podemos decir de la metáfora, metonimia, sinécdoque y demas figuras de traslacion. Asi nos parece inexacto el nombre de *figuras de diccion*, que algunos les han dado: pues no solo modifican la frase, sino tambien el pensamiento.

El orijen del agrado que nos producen, consiste generalmente, asi como en las comparaciones, en presentar el objeto mas de bulto, mas accesible á la fantasía. Asi muchas de ellas se fundan solo en esto. Está muy bien dicho: *se ha presentado á vista del puerto una armada de veinte velas*; pues lo primero que se ofrece á la vista, lo primero que se puede contar en una escuadra es el velámen. No estaria bien dicho: *pereció una armada de veinte velas*: el velámen no tiene relacion alguna con el acto de naufragar.

El escojimiento de las palabras mas propias, mas precisas, mas descriptivas re-

conocel emismo principio, el de presentar los objetos á la fantasía como si se viesen. Los epítetos característicos, los verbos gráficos dan suma enerjía al pensamiento; pero tambien lo modifican. La espresion poética consiste en gran parte en la eleccion de las voces. Cuando Rioja dijo;

«¡Qué callada que pasa las montañas
El aura respirando mansamente!
¡Qué gárrula y sonante por las cañas!»

pudo haber dicho *locuaz* en lugar de *gárrula*, y *sonora* en lugar de *sonante*; mas entónces le hubiera quitado la idea de *ostentacion* y de *presuncion* que van asociadas á la voz *gárrula*; como tambien la idea de *esfuerzo* en hacer ruido entre las cañas, y estas tres ideas acomodaban mucho al poeta, para comparar á la hipocresía el ruido del aire en un cañaveral. No ha habido ningun gran poeta á quien no hayan ocurrido en el momento de la inspiracion las voces mas acomodadas para espresar el pensamiento. El genio las halla, el gusto las valúa.

La armonía y las figuras gramaticales pertenecen esclusivamente al lenguaje. El verso mas lindo ó mas sublime, si se desata en prosa, perderá indudablemente una de sus prendas poéticas; mas no se alterará en nada el pensamiento. Sirva de ejemplo este verso de fray Luis de Leon:

«De hermosa grey pastor muy mas hermoso»

Dígase: *pastor mucho mas hermoso de hermoso rebaño*. Se destruirá no solo la armonía de la versificacion, sino tambien tres figuras de lenguaje, á saber: la transposicion, el arcaismo de *muy mas* en lugar de *mucho mas*, y el arcaismo de *grey*, voz anticuada cuando se toma en el sentido literal. Pero el pensamiento ha quedado absolutamente el mismo. Sin embargo, es fácil de ver su diferente efecto en el verso y en la prosa; porque la armonía halaga el oido: las voces desusadas dan á la frase un sabor de antigüedad con el que se complace la imajinacion, y el hipérbaton coloca las palabras en las sitios donde produzcan mayor interés.

Lo que decimos de la armonía del verso, decimos, tambien de la imitativa. Destrúyase la onomatopeya en este verso de Virgilio;

«*Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.*»
(«Con sonido alternado hiere el bruto
el campo ensangrentado.»)

Y dígase: *ungula quatit campum putrem sonitu quadrupedante*: el pensamiento será todavía el mismo para la fantasía, aunque no hable ya el oido.

Hemos procurado desenvolver los fundamentos que tiene en la naturaleza la elocucion poética, ya en cuanto á la invencion de los pensamientos, ya en cuanto á la manera de indicarlos. Creemos útiles estas investigaciones filosóficas acerca de los diversos puntos de la literatura poética para salvarla, asi del desprecio con que la miran muchos, creyendo insustancial y sin interes su estudio, como de la exageracion de otros que quieren atribuirle una mision casi divina. La poesía no es mas ni ménos que el lenguaje de los afectos y de la imajinacion: el lenguaje que hablaron los hombres primitivos cuando sabian sentir y no raciocinar, y que se ha conservado en los pueblos civilizados no solo para el agrado y el placer, sino para espresar en varias ocasiones de la vida pública y privada los sentimientos mas dulces y mas sublimes del corazon humano.

CARÁCTER DE LA POESÍA ORIENTAL.

ARTÍCULO I.

Los pueblos del Oriente han conservado por mas tiempo que los de Europa el espíritu y las tradiciones de la antigüedad en política, en moral y en literatura. Este fenómeno se esplica en nuestro entender, por los cortos progresos, ó mas bien el constante espíritu estacionario de su civilizacion intelectual. Los chinos, los tártaros, los indios, los persas y los árabes son en el dia con muy corta diferencia lo que eran hace cuarenta siglos. Una sola revolucion se ha verificado en su intelijencia; y es el fermento científico que introdujo en la poblacion mahometana la córte de Bagdad, cuando esta soberbia metrópoli del Asia fué la capital del califado. Su efecto duró muy poco por la invasion de los turcos y mogoles, y quedan cortísimos vestijios de aquellas luces aun entre los mismos árabes á quienes se debieron.

En Europa al contrario se renuevan en ménos de un siglo el espíritu y las tendencias de los pueblos. Las revoluciones intelectuales y morales han sido frecuentes en ella. Idólatra é ilustrada bajo Augusto, cristiana bajo Constantino y Teodosio, presa de los bárbaros en el siglo V, pugnando por recobrar en tiempo de Carlo Magno las ciencias y artes perdidas durante la invasion de los pueblos del norte, sumerjida otra vez en la barbarie por la anarquía feudal, teatro de la lid entre el principio de la violencia y el de la ilustracion que consiguió la victoria en el siglo XVI, sus mismas disensiones intestinas le han servido, como á Roma las de sus patricios y plebeyos, para estender el dominio de la intelijencia.

¿Por qué, pues, el entendimiento humano es tan estacionario en Asia, y tan activo y emprendedor en Europa? Esta es otra cuestion que podrá resolverse, ó por la diferencia de los climas que ha obligado al europeo á convertir en verjeles los sombríos bosques de la antigua Galia y las montañas de la selva Hercinia, cuando las orillas del Eufrates, del Tigris, del Indo y del Ganges ofrecian á sus felices y sóbrios habitadores cuanto es necesario para sustentar la vida, sin grandes esfuerzos de su parte; ó bien por la aficion de los asiáticos al reposo, á la meditacion vaga y poética y á los placeres de la imajinacion; cosas á que efectivamente ha debido convidarlos su territorio fértil, hermoso y al mismo tiempo sometido á un sol espléndido y ardiente.

Pero sea cual fuere la esplicacion del hecho, no podemos dudar de él. Y así no debemos estrañar que la poesía y literatura oriental se conserve en el dia tal como fué en los tiempos mas antiguos de la historia, con muy corta é imperceptible diferencia, que podrémos tambien esplicar por la historia misma.

La primera literatura de todos los pueblos es esencialmente póetica: porque es el idioma de la imajinacion exaltada y de las pasiones vehementes no cohibidas por las leyes de la civilizacion. El ignorante ama y aborrece sin freno: para el ignorante todo es objeto de admiracion y conmueve su fantasía. Así es que ménos diferencia se encuentra entre los cantos osiánicos y la poesía hebrea, que entre los buenos poetas españoles, italianos y franceses de fines del siglo XVIII.

Podemos, pues, caracterizar á la poesía oriental de primitiva; y como no conocemos escritores poéticos anteriores á aquellos cuyas composiciones están consignadas en los libros del antiguo testamento, claro es que en ellos debemos buscar el tipo de esta clase de poesía y los caractéres que la distinguen de la de los modernos europeos.

La sencillez y valentía en la espresion, el uso frecuente de las imájenes y de las comparaciones, la hipérbole casi contínua, el estilo cortado y dramático, el desórden lírico que anuncia las conmociones de la imajinacion; la osadía de los pensamientos siempre presentados bajo formas sensibles, y en los pasajes patéticos aquella ternura candorosa que se apodera del corazon; en fin, el lenguaje exento de pretensiones y de

afectacion de elegancia, y que nada calla ni dice por respeto á conveniencias sociales, son las prendas características de los libros poéticos de la escritura: lo son tambien de gran parte de las poesías árabes, persas é índicas, que hemos leido en traducciones hechas en las lenguas modernas de Europa. Tales son tambien los dotes naturales de la poesía primitiva de las naciones; como hemos visto en las traducciones de algunos poemas de los pueblos bárbaros del Océano pacífico y de la América septentrional.

Solo en la poesía árabe de la edad media encontramos el cuidado de la espresion, el de la elegancia, las pretensiones en fin que son propias de un poeta en una nacion civilizada. Pero entónces lo eran los mahometanos, á lo ménos cuanto podian permitírselo sus creencias relijiosas y políticas, y su moral doméstica; porque es indudable que la poligamia y la esclavitud, el despotismo y el fatalismo son muy poco á propósito para civilizar las naciones. Sin embargo los árabes de Harounn Alraschid sabian mucho mas que los paladines de Carlomagno, por mas que Europa contuviese entónces el gran principio civilizador; pero oprimido por costumbres é instituciones bárbaras. Léanse las traducciones de nuestro insigne orientalista Conde, insertas en su *Historia de los árabes de España*, y se verá que si bien se conservan en aquellas poesías las dotes principales de la oriental primitiva, se vislumbra sin embargo en ellas la delicadeza del trato cortesano, el lujo y pompa de las córtes mahometanas, y aun tal vez la galantería que suele servir de velo y de sepulcro al amor en los pueblos harto civilizados.

Pero á pesar de esta pequeña anomalía, el tipo primitivo permanece. La poesía árabe, aunque mas culta despues de los triunfos del islamismo, se acercó mas que otra alguna al lenguaje del antiguo testamento, porque el Coran, libro sagrado de los mahometanos, imitó el estilo de la Biblia. Mahoma afectó el tono inspirado de los Isaías y Ageos: en la parte moral de su libro tomó por modelos á los libros *sapienciales*; y sus cantos á la divinidad están llenos del fuego y aun de los pensamientos que brillan en las composiciones líricas de la escritura. Por esta razon se ha dicho que el poeta de la Meca formó su relijion de trozos del judaismo y del cristianismo.

Observamos que de todos los géneros de poesía conocidos entre los griegos, los romanos y las naciones modernas de Europa, no hallamos mas que cuatro en los pueblos orientales: *el apólogo ó la parábola, la oda, la elegía,* y *la egloga*: mas no sabemos que se hayan ejercitado en el drama, en el poema épico, en el didáctico, tal como lo concebimos nosotros, ni en la sátira. Parece que la oda, el mas sencillo de todos, pues solo consiste en la espresion de un afecto, es el mas adaptable al carácter peculiar de su génio. Hemos leido que los chinos tienen dramas, y tan largos que suele durar un dia entero su representacion; pero no creemos que los tengan los indios. Es cierto que los árabes no los tienen, y que no los tuvieron los hebreos. Quizá entre los mahometanos estén prohibidas por un principio de su relijion las representaciones escénicas.

Se vé, pues, que la poesía oriental es primitiva hasta en la particularidad de ser toda lírica. Algunos cantos que pudieran graduarse de *épicos*, no lo son: están escritos como los asiáticos, con demasiada exaltacion, para que puedan asimilarse á las narraciones de Homero y de Virjilio.

ARTÍCULO II.

De las literaturas modernas ningunas conocemos que hayan tomado tanto de la poesía oriental como la inglesa y la española. Los franceses han tenido escelentes poetas sagrados: basta nombrar á Juan Bautista Rousseau y á los dos Racines padre é hijo para convencerse de ello. Pero en ninguno de estos aparece el estilo dramático y sencillo de los cánticos del antiguo testamento, sino acaso en algunos pasajes de la *Atalia* de Racine. Siempre conservaron el carácter urbano y elegante, pero sin movimiento ni libertad, de la poesía francesa.

El idioma inglés, mas atrevido y mas poético, tomó fácilmente las formas bíblicas, apenas apareció el sublime Milton, inspirado por el ángel de Sion. Este insigne génio, despues de haber empapado, por decirlo así, sus alas en las aguas del Jordan, comunicó á su poema las dos prendas mas notables del orientalismo, el atrevimiento y la sen-

cillez. Desde entónces se llenó la poesía inglesa de frases y giros hebráicos, que tienen lugar y estimacion aun en las composiciones profanas.

El primero de nuestros poetas que enriqueció el Parnaso español con espresiones orientales, fué el divino Herrera; pero solo en composiciones sagradas ó á las cuales por lo ménos se pudiese dar un colorido relijioso. En las demas siguió la manera de Petrarca, á la cual fué adicto mas de lo que convenia á la elevacion de su génio. Los poetas deben consultarse á sí mismos antes de emprender y decidirse mas por el sentimiento que por la costumbre de admirar é imitar, que puede ser laudable en los estudios, pero perniciosa cuando se quiere remontar el vuelo. Herrera, que cuando cantó á su Heliodora, no hizo mas que seguir desmayadamente al amador de Laura, se sobrepone á él tanto como el vuelo del águila al de la tímida paloma, cuando aplaude la victoria de Lepanto ó lamenta la derrota de los portugueses en las orillas del Luco. ¿Por qué no escribió mas que dos composiciones de esta clase, y en casi toda su carrera poética obligó su génio gigantesco á encerrarse en las reducidas dimensiones del platonismo, casi agotado ya por el cantor de Vauclusa?

Pero estas dos composiciones son de las mas clásicas de nuestra poesía y de las mas dignas de estudiarse. No es nuestro ánimo analizarlas; sino solo mostrar cuales son las frases y giros hebráicos, con que enriqueció nuestro dialecto poético: para lo cual, será suficiente señalarlos con bastardilla.

En la cancion á la *Victoria de Lepanto* se hallan las siguientes:

«*Cantemos al Señor*, que en la llanura
venció del ancho mar al trace fiero:
Tú, Dios de las batallas, tú eres diestra,
salud y gloria nuestra.»
«Sus *escogidos* príncipes cubrieron
los abismos del mar, *y descendieron,*
cual piedra en el profundo: y tu ira luego
los tragó, como arista seca el fuego»
«Derribó con los brazos suyos graves
los cedros mas escelsos de la cima.»
«*Bebiendo agenas aguas.*»
«*Temblaron los pequeños,* confundidos
del impío furor suyo: *alzó la frente*
contra tí, Señor Dios.....
y los armados brazos estendidos,
movió el airado cuello aquel potente:
cercó su corazon de ardiente saña.»
«*Y de armas de tu fé y amor se visten:*
Dijo aquel insolente y desdeñoso:
¿*No conocen mis iras* estas tierras?
....
¿*ó valieron sus pechos*?....
¿Quién las pudo librar?....
¿*Podrá su Dios*, podrá por suerte ahora
guardallas de mi diestra vencedora?
Su Roma, temerosa y humillada,
los cánticos en lágrimas convierte.
Ella y sus hijos tristes *mi ira esperan.*»
«El cuello *con su daño al yugo inclinan,*
Y me dan, por salvarse, *ya la mano,*
y su valor es vano;
que *sus luces cayendo se oscurecen.*
Sus fuertes á la muerte ya caminan,
sus vírjenes están en cautiverio.»
«*Tú, Señor,* que no sufres que tu gloria
usurpe quien su fuerza osado estima

prevaleciendo en vanidad y en ira,
este soberbio mira:
no dejes que los tuyos así oprima,
y en sus cuerpos cruel las fieras cebe:
que *hecho ya su oprobio, dice: ¿Dónde*
el Dios de estos está? ¿De quién se esconde?»
«Vuelve *el brazo tendido,*
contra este, que aborrece ya ser hombre,
y *las honras*, que *celas tú*, consiente.»
«*Levantó la cabeza el poderoso,*
que tanto odio te tiene: *en nuestro estrago*
juntó el consejo y contra nos pensaron.
Venid, dijeron, y en el mar undoso
hagamos de su sangre un grande lago:
deshagamos á estos de la gente
y el nombre de su Cristo juntamente.
Hártense en muerte suya nuestros ojos.
Vinieron de Asia y portentosa Egito
con los erguidos cuellos,
y prometer osaron con sus manos
encender nuestros fines,
nuestros niños prender y las doncellas.»
«*Puesta en silencio y en temor la tierra,*
y cesaron los nuestros valerosos
y callaron»
«*Cual leon á la presa apercibido*
sin recelo *los ímpios esperaban*
á los que *tú, Señor, eres escudo.*
«*Sus manos á la guerra compusiste*
y sus brazos fortísimos pusiste
como el arco acerado:»
«*Turbáronse los grandes,*
rindiéronse temblando;
que mil huyendo de uno se pasmaron.
....
Tal en tu ira y tempestad seguiste,
y su faz de ignominia convertiste.
Quebrantaste al cruel dragon
lleno de miedo torpe en sus entrañas.»
«Hoy se vieron los ojos humillados
del sublime varon y su grandeza;
que tú solo, Señor, *fuiste exaltado;*
que tu *dia* es llegado.»
«Mas, tú, Grecia.....
Porque ingrata *tus hijas adornaste*
en adulterio infame á una impia gente,
....
llega á tu cerviz con diestra fuerte
la aguda espada suya......»
«Llorad, naves del mar, que es destruida
vuestra vana soberbia......»
«¿Quién *contra la espantosa tanto pudo*?«

Se ve, pues, que la cancion está como empedrada de hebraismos. No dejarémos de notar que fray Luis de Leon aunque trató asuntos relijiosos, aunque tan sábio en la lengua hebrea, aunque tradujo el libro de Job y muchos salmos, tiene ménos rasgos de poesia oriental en todas sus obras que esta sola cancion de Herrera.

ARTÍCULO III.

Excepto Herrera, ninguno de los poetas de nuestro buen siglo se propuso enriquecer la poesía castellana con jiros tomados de la oriental. Ya hemos visto que no lo hizo Leon, á pesar de que su estado, sus conocimientos en la lengua hebrea y el tono candoroso de su elocucion le convidaban á ello. Calderon tiene algunos pasajes de la Escritura bien traducidos en sus autos sacramentales: mas no por eso hizo alarde del estilo oriental: su frase, su estilo son siempre tomados del idioma poético de los españoles.

Despues de la restauracion del buen gusto en España en el siglo XVIII, pocos, muy pocos han cultivado la poesía oriental. Entre ellos merecen citarse como modelos la oda de Melendez, intitulada *El triunfo aparente de los malos*, y las dos del sábio y modesto Don José Roldan á la *Venida del Espíritu Santo* y á la *Resurreccion de Jesucristo*, insertas en el cuarto tomo de la segunda edicion de la *coleccion de poetas castellanos* del Sr. Quintana. Las citas son inútiles despues de las que hemos hecho de la cancion de Herrera. Basta leerlas para conocer en ellas el tono desusado de la poesia hebrea, tan diferente de la nuestra.

Mas útil nos parece detenernos á examinar qué asuntos son los que en nuestras lenguas modernas pueden tratarse en estilo oriental, y de qué manera puede aclimatarse entre nosotros. Estamos persuadidos de que en los asuntos relijiosos puede y aun debe adoptarse el tono de la poesia hebrea, que consagrada esclusivamente á Dios, conserva el candor genial de los sentimientos, tales como los inspiró la ley natural á los primeros patriarcas. Es imposible espresar la admiracion, la gratitud, la esperanza, el amor, el pesar y demas afectos relijiosos con mas vehemencia, con mas verdad que en los libros poéticos de la Biblia. La literatura moderna, procurando adornar los pensamientos, los desvirtúa: se complace en ampliar los cuadros y debilita su efecto: evita cuidadosamente la incorreccion y la grosería, y presenta la idea desmayada y sin vigor. No así los poetas hebreos: no se aterraban con las palabras bajas, si eran propias: formaban imájenes que con un solo rasgo pintaban el objeto: no embellecimientos buscaban prestados ó traidos lejos. Por eso su espresion era tierna, vehemente, sublime: porque era *verdadera*.

Siendo Dios el objeto mas sublime de la naturaleza, basta para dar á entender los sentimientos que escita la contemplacion relijiosa, presentarlos como existen, sin adornos trabajados, sin escojimiento de frases. Esta es una de las leyes de la sublimidad en el escrito. Puede decirse que ni las lenguas griega y romana, ni los idiomas modernos tienen espresiones hechas para pintar esta sencillez sublime, sino las que han tomado de la hebrea.

No en vano, pues, la presentamos como el tipo de la poesía oriental, que debe emplearse en los asuntos pertenecientes á la relijion. Pero aun hay mas.

La lengua hebrea, superior en esta parte á las demas del mundo, tiene dos clases de lírica relijiosa; la del poeta propiamente dicho y la del profeta. El primero se supone inspirado por sus sentimientos, que le escitan á cantar: su pensamiento y sus voces son á la verdad dictados por el mismo Dios, pero siempre en armonía con el sentimiento inspirado tambien del cielo. La situacion del profeta es diversa: sus voces tienen un objeto determinado, cual es el anuncio de lo futuro. Su lenguaje no siempre está sujeto como el del poeta, á las leyes de la versificacion; pero su estilo es poético, porque es inspirado.

Los Salmos y los diversos cánticos de la Escritura son poesías, rigorosamente hablando, hechas para cantar, como el célebre himno de Moyses despues del paso del mar rojo, que es la composicion lírica mas antigua que conocemos: tienen todas las prendas, y se someten á todas las leyes de la versificacion hebráica. El habla de Jacob á sus hijos al tiempo de morir y las obras de Isaías y demas profetas, pertenecen á la segunda clase de lírica. Algunas veces se mezclan ambas, como es fácil de reconocer en el cántico de Habacuc en los trenos de Jeremias, y sobre todo en el sublime Salmo 21; profecía tan clara y evidente de los padecimientos del Salvador, como la de Isaías que se ha comparado con razon á la narracion evangélica.

Ni se crea que la sublime poesía de los hebreos peque por monotonía, como quiso dar á entender Voltaire, á quien no bastaron sus profundos conocimientos como huma-

nista para destruir ó por lo ménos acallar sus preocupaciones antirelijiosas. Hay entre los poetas hebreos grande diversidad de estilo y tono. De la ternura melancólica de Jeremías á la manera osada y caústica de Ezequiel hay inmensa distancia. Los Salmos de David se distinguen fácilmente de los de Asaf; los primeros son mas suaves y patéticos, como del hombre hecho *segun el corazon de Dios*; los segundos mas magníficos. El sentimiento domina en los primeros: en Asaf las imájenes. Los cánticos de Moyses respiran la dignidad de un lejislador: los escritos de Isaías parecen narraciones históricas.

Solo hay una particularidad en la poesía hebrea que no puede ser imitada por los modernos. Cada verso se divide en dos partes de las cuales la primera espresa el pensamiento, y la segunda lo confirma ó modifica. Pongamos algunos ejemplos de esta forma característica de la versificacion hebrea.

«*Cœli enarrant gloriam Dei*
et opera manum ejus anuntiat firmamentum.»
(La gloria del Señor cuentan los cielos,
y el firmamento, su creadora mano.)
«*In exitu Israel de Egipto,*
domus Jacob de populo barbaro.»
(Cuando salió Israel del fiero Egipto,
y del bárbaro pueblo su familia.)

Blair dice que esta forma de la poesía hebrea tuvo su oríjen en la manera de cantar los versos á dos coros, ó á una voz y un coro, alternados: de modo que era necesario suponer que el segundo convenia en algun modo con la idea del primero. Pero en nuestras composiciones, que ó no se cantan ó se cantan de otro modo, no hay necesidad de observar la ley de la repeticion del pensamiento que era esencial para los israelitas.

Pasemos ya de los asuntos relijiosos á los profanos. No creemos que sea oportuna la imitacion del estilo oriental, sino cuando se trate de materias en que intervengan de alguna manera personajes de aquella rejion. Victor Hugo en su *oriental* de un árabe hablando á su caballo, tiene razon en imitar los jiros de la poesía de aquel pueblo: pero haria muy mal el poeta andaluz que comparase los ojos de una hermosa gaditana á los de la gacela, ó su cuello á la Torre del oro de Sevilla, como el pastor de los cantares comparó el de su amada á una torre de marfil.

Queda la parte mas difícil, que es la buena imitacion del estilo oriental en nuestra poesía. Pero desgraciadamente no hay reglas para esto. Es de aquellas cosas que están reservadas esclusivamente al genio. Si hay algun consejo posible, es el estudio profundo de nuestra lengua poética, y de sus inmensos recursos. Solo así podrán acomodarse bien en ella los jiros y espresiones de la oriental. Así lo hizo Herrera: así Melendez; y si lo hicieron con felicidad, debido fué á su grande tino y maestría en el manejo de la lengua.

DE LA POESÍA PASTORAL.

Si es moda en el dia hablar contra el uso de las ficciones mitolójicas en poesía, no lo es ménos burlarse de las composiciones pastorales. Pero debemos ser justos: no es el romanticismo quien ha proscrito á estas; ya eran mal vistas desde que comenzó la revolucion francesa, y se apoderó de los ánimos el génio de la política, que es el enemigo natural de la poesía. Los románticos actuales no desdeñan la égloga, sino porque Teócrito y Virjilio escribieron algunas. Si no fuera por esta razon, la apreciarían mucho, pues nadie ignora que la ganadería y pastoréo estuvieron en honor durante la edad media, así entre los castellanos como entre los árabes. Pero Virjilio y Teócrito son poetas *clásicos*, y es cosa ya decidida que nada bueno pudieron hacer, y que es menester huir como de una serpiente de todos los géneros en que se ejercitaron.

Mas lójica es la oposicion contra la poesía pastoral de los que entregados á las pasiones esclusivamente sensuales y al bullicio de los placeres de la sociedad, ridiculizan la descripcion de los sentimientos puros y candorosos de la naturaleza, que son el tesoro de la poesia bucólica. Estos hombres por lo ménos desprecian lo que no sienten ni pueden sentir; y su desprecio no procede de una preocupacion injusta, sino de su incapacidad de percibir las bellezas de la vida campestre. No es culpa de un sordo el que no haga caso de la música.

No obstante es un fenómeno bastante singular que en ninguna nacion haya comenzado la poesía bucólica sino en la época de su mayor opulencia y engrandecimiento. Un solo poema de esta especie se halla en los libros sagrados de los hebreos, y es *el Cántico de los Cánticos*, al cual consideramos ahora no mas que como una composicion poética: sabemos que fué escrita en la época mas brillante de aquella monarquía, y por un rey, cuando era ya pasado el tiempo de la vida patriarcal. No se encuentran poesías de este jénero entre los griegos hasta los tiempos del mayor esplendor de Siracusa. Virjilio escribió sus églogas en la corte de Augusto: y la Italia era centro de la civilizacion europea, de las artes y de la opulencia, cuando Tasso y Guarini la encantaron con el *Aminta* y con el *Pastor Fido*. Hasta el reinado voluptuoso de Cárlos II no se conoció la poesía pastoral en Inglaterra, ni en Francia tuvo el tono de decencia conveniente hasta el siglo de Luis XIV.

En nuestra España apenas se encuentran una ú otra cantilena en el género pastoril, ya en las obras del arcipreste de Hita, ya en las poesías del siglo XV. En esta época llamaban esclusivamente la atencion los conceptos de la gaya ciencia. Pero repentinamente Juan de la Encina introdujo los pastores en los palacios de los príncipes y señores, con tal fortuna, que á fines del reinado de Fernando el Católico casi toda nuestra literatura vistió pellico y tomó cayado. Garcilaso, príncipe de la poesía castellana, se ejercitó casi esclusivamente en la égloga, y no porque le faltase génio para la lírica, como lo prueba su oda á la *Flor de Gnido*. Disfrazábanse los amores palaciegos en traje pastoril, como se ve en el mismo Garcilaso, y es mas que probable que las novelas bucólicas del *pastor de Filida*, de la *Constante Amarilis*, las tres de la *Diana enamorada* y otras muchas de ménos nombradía, tuvieron su fundamento en la verdad. Obsérvese que en el siglo XVI era España la nacion mas poderosa de Æuropa.

En vista, pues, de un fenómeno tan constante, cual es la aparicion de la égloga precisamente en el tiempo en que las naciones, habiendo llegado á un alto punto de engrandecimiento, y si se quiere de corrupcion, han perdido de vista la naturaleza y sus placeres candorosos y sencillos, podrémos inferir que esta coincidencia no es casual, y que tiene un motivo digno de ser indagado.

A nosotros nos parece que no puede asignarse otro sino la naturaleza misma de la poesía, la cual se complace en describir, no las escenas, las acciones y los sentimientos á que estamos acostumbrados, sino un mundo ideal, en el cual se perfeccione y se embellezca todo. Ahora bien, la vida pastoril era en la aurora de la civilizacion la profesion casi general de los hombres, y no podia tener poetas bucólicos, porque nunca se describe lo que se está viendo. Pero cuando en virtud de los progresos de la civilizacion, que trajo nuevos goces y nuevas pasiones, se adoptó un modo facticio de vivir, mas separado, mas lejano del espectáculo continuo de la naturaleza y de los afectos que inspiraba, la existencia campestre dejó de ser prosáica, se convirtió en un mundo ideal, y entró en el dominio de la poesía.

La civilizacion, como todas las mejoras humanas, produjo bienes inmensos: mas no puede negarse que el mismo aumento de la industria y de las riquezas, la misma perfeccion de las leyes y de la policía y aun los mismos progresos de las ciencias, proporcionando mayores comodidades, mayores y mas vivas fruiciones, privaron al hombre de aquel placer puro, tranquilo y exento de cuidados, que es el carácter distintivo de la vida pastoral. Pues el hombre, celoso siempre de conservar sus goces, quiso conservar este aunque solo fuese en pintura, por la misma razon que se llenan de paisajes las paredes de nuestras habitaciones. De aqui nace en nuestro entender el placer que nos produce la poesía bucólica. Nos es útil, porque sin obligarnos á perder los bienes de la civilizacion, nos halaga con la pintura agradable de otro estado de cosas mas conforme á los afectos primitivos de la naturaleza, y hasta cierto punto produce el

buen efecto moral de templar las pasiones facticias que suelen ser nuestro tormento, y algunas veces nuestra ruina, en el estado social.

De aqui nace tambien el principio adoptado como regla en todas las composiciones bucólicas, á saber, que no se han de describir los pastores como son en el dia los que guardan ganados, sino como nos figuramos que serían los de las épocas patriarcales, esto es, con cierto grado de cultura, pero sin las pasiones facticias que ha inspirado el estado de sociedad. Queremos ver reunidos en los interlocutores de la égloga la sencillez de los sentimientos primitivos, el injénio natural y la elegancia de la espresion, cosas no fáciles de combinar, y acaso esta dificultad y los defectos de ejecucion en muchos poetas bucólicos, han contribuido en este siglo, de mas crítica que génio, al descrédito de la musa pastoral.

Teócrito, en efecto, es demasiado grosero, de cuyo defecto le corrijió su imitador Virjilio. La época de Luis XIV apenas tiene nada apreciable en este jénero, sino algunas composiciones de Madama Deshoulieres; y es fuerza confesar que los pastores españoles son harto ingeniosos, si se esceptúan los de Garcilaso. No puede decirse otro tanto de los de Tasso, que atinó con el verdadero carácter de esta clase de poesía.

Llevóla al mas alto grado Gesner, abriendo una mina inagotable de riqueza, y consagrando la musa bucólica á la descripcion de la virtud. Uno de los grandes títulos de gloria de nuestro Melendez es haber imitado dignamente al Teócrito de Helvecia.

No disminuyamos el número de nuestros placeres: no renunciemos á un género, que nos pinta al hombre considerado en una posicion interesante, y en la cual realmente ha existido. No despreciemos una clase de poesía que refresca nuestra imajinacion, acalorada por el movimiento tumultuoso de la sociedad, y nos traslada á las escenas apacibles y tranquilas de la naturaleza. Si vamos al campo á recrearnos, ¿con qué justicia se quiere proscribir la égloga que nos lo representa?.

DEL ROMANTICISMO.

ARTÍCULO I.

PARECE que en un siglo tan ilustrado como el nuestro, precedido de otros en que la razon y las ciencias han hecho notables adelantos, no debieran por lo ménos pronunciarse palabras, á las cuales no correspondiese una idea fija, un valor determinado y conocido. Sin embargo de esto, y á pesar de tantos buenos libros como hay de gramática general y de ideolojia, se ha hecho de moda la voz *romanticismo* y el adjetivo *romántico* de donde se deriva, sin que hasta ahora se hayan dado sus definiciones ni fijado las ideas que les corresponden.

Y á la verdad no es empresa fácil. La palabra *romántico* no pertenece á nuestro idioma ni al frances. Es propia del ingles de donde ha sido importada á otras lenguas. *Romantic* en el idioma británico quiere decir lo *perteneciente á novela*, significacion derivada de su primitiva *roman*. Los franceses, que tienen tambien esta palabra primitiva, que es muy probable pasase con otras muchas de su idioma al ingles, han admitido sin dificultad el adjetivo *romantique*. Mayor oposicion debió haber para que adquiriese la ciudadanía en España, donde son tan antiguas las voces *novela* y *novelesco* que significan lo mismo. Pero en fin, ya está admitido el adjetivo, y limitándonos á su etimolojía parece que no puede estenderse su significacion á mas que á las cosas relativas, pertenecientes ó semejantes á la novela.

Antes de que hubiese una escuela de literatura llamada *romanticismo* vemos usado en los escritores ingleses de mas nota el epíteto *romantic* en sentido metafórico y aplicado á aquellos sitios campestres en que la naturaleza desplega toda la variedad de sus formas con el aparente desórden que la caracteriza, entre los contrastes de hermosas campiñas y collados amenos con montes escarpados, precipicios horribles, y peñascos estériles é incultos. La propiedad de la metáfora es visible: esos paisajes se llaman románticos, por su semejanza con los que se describen en las novelas, y que los autores

pintan adornados de todos aquellos contrastes y bellezas. Por la misma razon llamaba Juvenal *poética* á una tempestad muy horrorosa.

Hé aqui cuanto hemos podido averiguar acerca del oríjen de la voz *romanticismo*. Segun él, solo puede significar una clase de literatura, cuyas producciones se semejen en plan, estilo y adornos al género novelesco. Por tanto podria decirse que pertenecen al romanticismo las novelas de Longo, la célebre de Heliodoro, obispo de Trica; el *Asno de oro* de Apuleyo, y algunos otros escritos de la literatura griega y latina.

Pero como en esta acepcion puramente etimolójica no hay nada que se oponga al carácter y á las reglas de la literatura que se cultivó en los siglos de Pericles y de Augusto, á las cuales ha declarado guerra cruel el *romanticismo* actual, fuerza es confesar que sus secuaces comprenden bajo esta voz algo mas que la simple imitacion del género novelesco; y pues la oponen á la literatura clásica, es evidente que para ellos tiene mas alcance, y que significa alguna cosa que sea contraria á las ideas literarias de los griegos y de los romanos. Veamos, pues, si podemos comprender lo que es.

Si observamos el espíritu y plan de la mayor parte de las producciones que hoy se llaman *románticas*, parece que el carácter de esta nueva especie de literatura es la completa infraccion de todas las reglas poéticas dictadas por Aristóteles y Horacio. Esta creencia se fortifica observando que se contrapone la palabra *romanticismo* al *clasicismo*, esto es, á la literatura que ha permanecido siempre, y aun permanece, sometida á aquellas reglas.

Por mas probable que parezca esta interpretacion; por mas que esté justificada por la práctica de los escritores románticos del dia, aun no podemos persuadirnos de que en hombres de talento é instruccion, en injénios esclarecidos quepa la idea de destruir toda la lejislacion literaria de Grecia y Roma: y no precisamente por ser Aristóteles y Horacio sus redactores, sino porque esta lejislacion se funda *por la mayor parte* en la naturaleza misma de la poesía. Decimos *por la mayor parte*, porque no ignoramos que algunas de las reglas son meramente de circunstancias, convencionales y peculiares de las formas que tenia la literatura antigua. La unidad de lugar y de tiempo en el drama (para dar á entender nuestro pensamiento con un ejemplo) eran consecuencias de la escena fija é inmudable de los teatros griego y romano. Representábase en ellos con lienzos pintados un grande espacio de terreno: y no habia, como entre nosotros, bastidores, telones ni mutaciones. Era preciso, pues, que el lugar fuese uno solo: y el autor de dramas mas *romántico* de nuestros dias, si hubiese de escribir una pieza para que se representase en un teatro así construido, tendria que conservar la unidad de lugar, mal que le pesase.

De la unidad de lugar se deduce inmediatamente la del tiempo; porque en un mismo sitio los incidentes deben seguirse con inmediacion: mucho mas, cuando no habia verdaderos *intermedios*, pues á lo ménos el coro nunca abandonaba la escena.

Nosotros leemos en Horacio las reglas que dicta á *los sátiros*, especie de composicion desconocida en la literatura moderna; pues solo nuestros entremeses y sainetes, y mas aun las parodias y comedias burlescas se les semejan aunque no mucho.

Contarémos, pues, sin dificultad, que entre las reglas de Aristóteles y Horacio hay algunas que si bien hubo razon para dictarlas y obedecerlas, esta razon no se deduce de la esencia misma de la poesía, sino de las formas peculiares que tuvo entónces la literatura. Pero tampoco podrá negársenos que la mayor parte de ellas son inmediatamente deducidas de la naturaleza misma. Podriamos citar muchísimas cuya exactitud no podrá poner en duda el romántico mas audaz. Pero entre todas recordarémos la de la unidad.

«*Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum.*» ¿Hay alguna composicion literaria, sea drama, novela, ó diálogo, que pueda agradarnos sin inspirarnos interés? Y este interés ¿no ha de tener por objeto una persona, una empresa ó una accion determinada? Si el interes principal se pierde de vista en la multitud y complicacion de incidentes y episodios ¿no sentimos disgusto? Pues ese disgusto procede de ver quebrantada la ley de la unidad. Es imposible que nos interesemos á un mismo tiempo y en igual grado por muchas cosas ó personas. Hé aqui, pues, una ley horaciana, que tienen que observar todos los poetas: y lo mismo podemos decir de las que son relativas al estilo y lenguaje poético, al tono de la composicion, y á la construccion del plan de la obra, que son las partes mas esenciales en las producciones literarias.

Las reglas de los antiguos fueron deducidas del estudio y observacion de los modelos

comparados con los efectos que debian naturalmente producir en la fantasía y el corazon: porque á esto hemos de venir siempre á parar. El *génio* que describe está obligado á satisfacer el *gusto* que goza y siente. La facultad de crear en las artes tiene por objeto complacer el sentimiento innato de la belleza que reside en el hombre. Este es el principio fundamental de la ciencia poética, y esta es la primera ley del arte: de ella se deducen las demas.

No creemos, pues, que el *romanticismo*, si es algo, sea una cosa tan frívola y ténue como lo sería la mera imitacion de las novelas, ni tan anárquica y disparatada, como una declaracion de guerra á las leyes del buen gusto, dictadas por la naturaleza, deducidas de la observacion y consagradas por grandes maestros y grandes modelos. Pues si no es esto ¿qué podrá ser? ¿qué valor podrémos dar á esta palabra?

ARTÍCULO II.

Algunos han creido que el *romanticismo* actual es la literatura propia de la edad media, en que la epopeya se convirtió en novela, la historia en crónicas, y la mitolojía en narraciones de milagros finjidos. Esta opinion aislada y sin apoyarla en otras consideraciones, viene á identificarse con la primera que reduce el oríjen de la literatura romántica á lo que indica su etimolojía; esto es, á la novela, cultivada en los últimos tiempos de Grecia, pero no con tanta celebridad como en los siglos de la caballería.

Si esta opinion fuese cierta, el proyecto de resucitar en nuestros dias la literatura de la edad media, sería tan descabellado como el de D. Quijote. ¿Cómo en una época de filosofía pueden agradar las mismas cosas que entusiasmaban á nuestros crédulos é ignorantes antepasados? ¿Cómo una sociedad culta ha de complacerse en las consejas que inventó el carácter guerrero y supersticioso de aquellos tiempos? La Europa se ha convertido en una escena política: ¿quien será tan necio que vaya á divertir á los hombres que leen periódicos y discursos de tribuna, con batallas de jigantes y apariciones de brujas y de nigrománticos? No podemos entender á Calderon que describe las costumbres caballerescas de su siglo: no sufrimos á Tirso sino á favor de su licenciosa malignidad; ¿y toleraríamos las hazañas de Amadis y de Esplandian, ó los cantos de Bercéo?

No queda, pues, otro oríjen probable para el romanticismo, puesto en contraposicion con la literatura clásica de los antiguos, sino la grande revolucion social que produjo en el mundo la ruina de la relijion gentílica y la abolicion del gobierno republicano. Estudiemos con atencion estos dos hechos, y se verá como de ellos ha debido resultar una poesía nueva para los pueblos de Europa.

La relijion de la antigua Grecia y de la antigua Roma afectaba muy poco el corazon y la intelijencia. Sus dogmas solo hablaban á la imajinacion, y sus pompas y festividades á los sentidos. Tenian dioses, que habian sido hombres: tenian creencias, enteramente poéticas, que solo fueron en sus principios alegorías injeniosas de los fenómenos del mundo físico ó intelectual. Estaban tan poco de acuerdo su relijion y su moral, que como ha observado muy bien Rousseau, la casta romana ofrecia sacrificios á Vénus, y el intrépido Espartano, al miedo.

El gobierno republicano, que sobrevivió algunos siglos á la libertad de Grecia y á la república romana bajo las formas municipales, obligaba á los ciudadanos á vivir en el foro, donde desaparecian las ideas, los intereses y los sentimientos individuales, donde el hombre se escondia, por decirlo así, y solo se presentaba el patriota, el estadista, el amante verdadero ó finjido del procomunal.

La sociedad, donde reinaban esta creencia y esta clase de gobierno, debia entregarse mas bien al estudio de la política que de la moral. Pocas veces reflexionaria el hombre sobre sí mismo, porque toda su atencion absorverian la ambicion ó el bien de la patria. El gobierno republicano exije ademas como condicion indispensable de su existencia, la esclavitud doméstica; porque sin esclavos que cuiden de los negocios de la casa, mal podria el ciudadano acudir á los públicos en el foro. El amor era desconocido en las épocas de buenas costumbres: entónces cada jóven recibia su esposa de manos de sus padres. Lo mismo sucedia en los tiempos de corrupcion; pero esto era

en el siglo de oro de las mujeres prostituidas. El divorcio llegaba á ser un adulterio legal; y la atraccion de los sexos solo era una potencia meramente física. Quien no lo crea, lea á Ovidio y á Petrarca.

Veamos ya qué especie de literatura convenia á esta sociedad. Solamente podia cantarse en ella el patriotismo y el amor físico, embellecidos con ficciones y alegorías mitolójicas: mas no los sentimientos interiores del hombre, que ó no existian ó para nada se consideraban: no la lucha de los afectos y de las pasiones con el deber: no el deseo innato é inmenso, pero vago, de felicidad, que reside en el alma humana. Como la relijion gentílica no revelaba al hombre el misterio de su existencia: como la forma de gobierno no le dejaba tiempo ni atencion para estudiarse á sí mismo, los poetas mas grandes de Grecia y Roma solo pintaron lo que veian en la sociedad: pasiones, vicios y virtudes; pero consideradas en general, y no modificadas segun las circunstancias particulares de cada individuo, costumbres mas ó ménos feroces segun la cultura de las épocas, caractéres dotados de cualidades universales, y en las cuales nada vemos del interior del individuo, solo vemos las formas generales del ciudadano.

A la relijion de la imajinacion succedió la de la intelijencia. El hombre reconoció que era un deber suyo, estudiarse á sí mismo, luchar contra sus propias pasiones y someterlas al yugo de la razon. El hombre reconoció en todos los demas á hermanos suyos á quienes tenia obligacion de amar, y cesó por consiguiente la esclavitud doméstica. El hombre, en fin, reconoció en su esposa un ser intelieute que debia acompañarle en la carrera de la vida, y que debia gozar de su libertad al mismo tiempo que le obedeciese; el bello sexo quedó emancipado, y el amor moral, fundado en la estimacion y en la eleccion mútua, nació entónces.

Al gobierno republicano succedió el monárquico bajo diferentes formas; pero todas templadas por el principio del cristianismo, enemigo de la tiranía al mismo tiempo que del desórden. Los ciudadanos tuvieron á la verdad una patria que defender y que sostener: mas no era necesario que viviesen en la plaza pública, merced al sistema representativo, imitado de los concilios del cristianismo, que les permitia vacar á sus negocios domésticos, ejercer sus profesiones y atender sin necesidad de esclavos, á los intereses de su casa y familia.

Claro es que una sociedad asi constituida, necesita de una literatura muy diferente que la de Perícles y de Augusto. Su poesía cantará la patria y los héroes; pero al describirlos no omitirá las luchas interiores que sufrieron para hacer triunfar la virtud de las pasiones. Cantará el amor: porque *¿cui non dictus Hylas?* pero lo ennoblecerá, pintándolo como una especie de culto, como un tributo debido no solo á la hermosura sino tambien á las prendas del alma. Presentará en el teatro esta y las demas pasiones; pero siempre con un fin favorable á la buena moral. Escribirá novelas en las cuales, en medio de episodios interesantes, no se olvidará de penetrar en los mas íntimos senos del corazon humano y de arrancarle á la naturaleza sus secretos. Hará descripciones de las escenas mas bellas del universo; pero siempre las enlazará con una verdad de sentimiento ó de costumbres. Pintará los deseos del hombre; pero de modo que se conozca la insuficiencia de los placeres de la vida para colmar su felicidad. Y en fin, cuando cante la relijion, se elevará su alma á las rejiones desconocidas que nos ha revelado el sacro poeta de Sion, y su fantasía, embellecida con las luces de la intelijencia, formará cuadros muy superiores á los de Homero y Píndaro: porque cada imájen será un sentimiento y cada idea una virtud.

Esta es la diferencia que encontramos entre la literatura antigua y la que conviene á los pueblos monárquicos y cristianos que habitan la Europa de nuestros dias. Si el romanticismo ha de ser algo contrapuesto al clasicismo, no puede ser otra cosa sino lo que acabamos de describir. En el punto de vista en que hemos colocado la cuestion, ha recibido todo el alcance que puede tener, y que efectivamente le han dado ya algunos génios del primer órden. Es verdad que en los siglos bárbaros, sin luces, sin cultura, con idiomas informes, poco mérito pudieron tener las primeras producciones de la nueva literatura. Pero vinieron los tiempos de Petrarca, Tasso, Shakespeare, Milton, y entre nosotros, de Herrera, Rioja, Lope y Calderon, y se conoció entónces cuáles eran los medios de interesar á la sociedad europea.

Pero ¿cumple el *romanticismo* actual las condiciones necesarias de la literatura cris-

tiana y monárquica, cual la exije, cual la quiere el espíritu social de nuestros dias? Examinarémos esta cuestion en otro artículo.

DE LO QUE HOY SE LLAMA ROMANTICISMO.

NADA es mas opuesto al espíritu, á los sentimientos y á las costumbres de una sociedad monárquica y cristiana, que lo que ahora se llama romanticismo, á lo ménos en la parte dramática. El drama moderno es digno de los siglos de la Grecia primitiva y bárbara: solo describe el hombre *fisiolójico*; esto es, el hombre entregado á la enerjía de sus pasiones, sin freno alguno de razon, de justicia, de relijion. ¿Sacia su amor, su venganza, su ambicion, su enojo? Es feliz. ¿Halla obstáculos invencibles que destruyen sus criminales esperanzas? Busca un asilo en el suicidio.

Los dramáticos del dia hacen consistir todo su génio, todo el mérito de su invencion en acumular monstruosidades morales. Los hombres son en sus dramas mucho mas perversos que en la escena del mundo. Sus maldades son *poéticas* como la tempestad de que habla Juvenal. ¿Qué utilidad resulta de esta exajeracion? Se ha dicho, y no sin fundamento, que la lectura de las novelas estragaba en otro tiempo el entendimiento de los jóvenes, haciéndoles creer que los hombres eran mejores de lo que son. Pero mas dañosos nos parecen los dramas modernos que pintan la naturaleza humana peor de lo que es. Error por error preferimos la noble confianza de creer á todos los hombres semejantes á Grandison, y á todas las mujeres tan virtuosas como Clara, á la triste cuanto infame sospecha de tropezar á cada paso con Antony ó con Lucrecia Borjia. Los primeros pueden ser útiles en calidad de modelos, aunque no sea posible llegar á su perfeccion ideal. Y ¿no es de temer que la juventud, tan simpática con todo lo que es fuerza y movimiento, aunque se dirija al mal, quiera imitar los mónstruos que se le presentan en la escena, no mas que por el infeliz orgullo de aparecer dotada de pasiones fuertes? Tanto es de temer, cuanto no faltan ejemplares de tan infausta imitacion.

No podemos pasar de aquí sin hacer una advertencia útil á nuestra juventud. La verdadera fuerza y enerjía de alma, no está en las pasiones, sino en la razon. Las pasiones fuertes anuncian por lo comun un ánimo débil, si son desenfrenadas. Mas fuerza de alma hay en el padre de familias oscuro que llena la larga carrera de su vida con virtudes poco celebradas, cumpliendo con exactitud sus deberes de hombre y de ciudadano, que en Alejandro el Grande, víctima de su ambicion y de su inquietud. Aquel mostrará ménos pavor que el héroe de Macedonia en las cercanías del sepulcro.

No sabemos por qué asquean tanto nuestros dramaturgos de hoy la literatura de los griegos. ¿Por ventura, la Clitemnestra, el Orestes, la Electra, el Egisto de Sófocles no se parecen mas á los modelos de maldad que presenta actualmente la escena, que la Desdemona de Shakespeare, las amantes de Lope de Vega, el Horacio de Corneille y la Andrómaca de Racine? Pero los poetas trájicos de Aténas tenian disculpa en su creencia. Su relijion nada influia en la moral: para ellos el hombre era un ser puramente fisiolójico, dirijido invenciblemente por el destino.

«*Fata volentem ducunt, nolentem trahunt*»
«Conduce el hado al que le sigue: arrastra al que resiste.»

¿Pueden tener esta disculpa nuestros dramaturgos? Y si acaso creen en la ciega necesidad del destino, ¿creen tambien en ella los pueblos que asisten á sus espectáculos?

Pero dirán que el fin de sus dramas es moral «por cuanto los perversos acaban suicidándose.» Y ¿qué es el suicidio para hombres que nada creen sino sus pasiones? Despues que se han hartado de maldades; despues de haber servido á los espectadores los

platos de todos los delitos, se les dá por postre el mayor de todos ellos á los ojos de la naturaleza y de la relijion. ¡Bella moral por cierto!

No puede haber verdadero efecto moral ni dramático sin interés. ¿Por quién se atreverá á interesarse ningun corazon honrado y sensible ni en *Antony*, ni en *Angelo de Padua*, ni en *Lucrecia Borgia* ni en otros mil dramas, donde el hombre que tenga alguna delicadeza se halla como en medio de un albañal? Comparémos con los horrores que se representan en esas composiciones infernales nuestros sentimientos dulces, nuestra civilizacion intelijente, nuestras creencias relijiosas, nuestra filantropía y hasta nuestras pasiones atenuadas y reducidas á su justa medida por la amenidad de las costumbres. ¿Cómo podemos sufrir los hombres del siglo XIX la barbárie de los tiempos de Cadmo y de Pélope?

Y ¿qué dirémos de ese furor de desfigurar la historia para hacer ridículos ú odiosos los personajes mas célebres de ella? Nosotros no tenemos á Felipe II por un hombre bueno; pero no somos tan necios que le creamos tal como le han pintado Schiller y Alfieri, copiando los retratos infieles que de él hicieron los historiadores de Francia, cuya potencia humilló, y los del protestantismo cuyos progresos contuvo. No creemos que Cárlos V careciese de defectos; pero ¿quién le reconocerá en el badulaque del *Ernani*? Creemos tambien que habrán existido antiguamente en la córte de Francia algunas princesas livianas, pero eso de arrojar sus amantes al rio desde la *Torre de Nesle* es burlarse de los espectadores. Calderon desfiguró la historia; pero fué para asimilar los personajes griegos y romanos á los caballeros españoles, que por cierto valian tanto como los héroes de cualquier nacion.

Ese empeño en deslustrar y envilecer en el teatro el esplendor del trono: esa manía sobre todo de presentar á los ojos de los espectadores los vicios y los delitos, verdaderos ó finjidos, de que se han hecho reos algunos ministros de la relijion: ese cuidado en fin de destruir todas las ideas de órden social y de moralidad anuncia un plan harto conocido ya por fortuna, y es; de resucitar en la Europa actual el odio contra los reyes, los sacerdotes y las virtudes; y aquella demencia que produjo todos los desastres de la revolucion francesa. El siglo no puede sufrir ya la anarquía ni en los escritos ni en las conversaciones: la anarquía vencida se ha refujiado á la escena. ¿Por qué se la sufre en ella? Porque los hombres son inconsecuentes, y porque la moda es la reina del mundo.

Pero la moda pasará, y entónces será muy fácil conocer qne el romanticismo actual, antimonárquico, antirelijioso y antimoral, no puede ser la literatura propia de los pueblos ilustrados por la luz del cristianismo, intelijentes, civilizados, y que están acostumbrados á colocar sus interéses y sus libertades bajo la salvaguardia de los tronos. El romanticismo del dia, considerado en sus efectos morales, en nada se parece ni al espíritu ni á los sentimientos comunes de la época. Mas *romántico* es, en este sentido, el teatro de Corneille y de Racine, que el de Dumas y de Víctor Hugo.

Ya hemos visto que el empeño de describir el hombre fisiolójico, entregado á sus pasiones, única intelijencia, única moral, única relijion que se supone en él, es característico del romanticismo actual dramático. Si se comparan sus producciones con las del teatro griego y romano, se verá que son esencialmente las mismas. El modelo de Antony fué Egisto, el de Lucrecia Borgia Clitemnestra.

Comparémos ahora el teatro *clásico* de Corneille y Racine y el verdaderamente *romántico* de Shakespeare y de Calderon, y se conocerán en uno y otro los caractéres propios de la literatura acomodada á los pueblos monárquicos y cristianos.

¿Cuál es el nudo, el alma, por decirlo así, de casi todas las trajedias del teatro frances desde *el Cid* hasta *la Jaira*? La lucha entre las pasiones y el deber, entre el hombre fisiolójico y el moral, entre el hombre de las pasiones y el de la intelijencia. Esto es tan cierto, que aun en los asuntos que tomaron del teatro de Aténas los dramáticos franceses, introdujeron el principio del remordimiento, desconocido en las trajedias griegas. ¿Qué tiene que ver la Clitemnestra de Sófocles cuando despues de haber cometido el horroroso parricidio, se jacta de él y esclama que volveria á hacer lo que habia hecho, con la Clitemnestra de Voltaire, siempre luchando consigo misma, siempre despedazada por los remordimientos, siempre infeliz, hasta que el acero de su hijo puso fin á su miserable existencia? La Fedra de Racine no es por cierto la de Séneca ni la de

Euripides. Su lucha es prolongada, terrible; conoce toda la enormidad del crímen que le aconseja su pasion, y ya en el márjen del precipicio hace esfuerzos, aunque insuficientes, para no caer en él. Estos dos caractéres, los de Rodrigo, Horacio y Cinna en Corneille, los de Agamenon, Rojana y Andrómaca en Racine, y el de Jaira en Voltaire, son enteramente *románticos*, en el sentido que hemos dado á esta palabra.

Poco nos costará probar lo mismo de los de Hamlet, Lear, Macbeth y otros muchos de Shakespeare. Este dramático, quizá el mas profundo que ha existido jamas, no hace mas que reproducir en todos sus dramas la lucha entre la virtud y el vicio; y á pesar de sus numerosos y grandes defectos de ejecucion: á pesar de las burlerías de Voltaire, á pesar de la crítica de Moratin que no comprendió bien el espíritu de aquel hombre estraordinario, siempre será cierto que el padre del teatro ingles escede á todos los que han cultivado el mismo género, en la pintura del corazon humano, porque ninguno ha descrito como él los contrastes entre el sentimiento moral y las pasiones.

Nuestro Calderon, en una rejion no tan elevada como la de Shakespeare, con ménos profundidad pero con mas arte, amenidad y correccion que el bardo británico, ha pintado lo mismo. Sus esposos ofendidos no son tan feroces como Otelo; pero acaso sienten mejor, porque perteneciendo á una sociedad mas culta, son mas capaces de valuar la felicidad del amor virtuoso, la desventura de los celos y el oprobio del honor ultrajado.

A muchos de nuestros lectores parecerá estraño que hayamos reunido en una misma categoría autores tan diversos en las formas de estilo y de composicion, como Corneille y Shakespeare, Racine y Calderon. Pero ¿qué son las formas del drama, ó de la elocucion, cuando se trata del fondo de las cosas? Nuestra crítica del romanticismo actual no versa sobre las formas, y cuando hablemos de ellas, quizá no serán tan severos nuestros juicios como lo han sido y lo han debido ser hablando de los efectos morales. No puede haber *belleza* sin *virtud*. Toda obra que produce resultados perniciosos á la moral, es mala en literatura: y no la salvarán de esta justa sentencia ni la elegancia del estilo, ni la verdad de las descripciones, ni aun la misma perfeccion de las combinaciones dramáticas.

Volviendo á nuestro propósito, no debe estrañarse que hayamos reunido en una sola clase á autores, que la moda del dia coloca en dos muy diferentes. Corneille tomó de Guillen de Castro, de Calderon y de Ruiz de Alarcon los argumentos de tres de sus mejores dramas. Moliere pugnó por imitar á Moreto, y lo hizo infelizmente. Mas venturoso fué luchando con Tirso de Molina. No sabemos que Racine imitase á ningun poeta cómico español; aunque si no se hubiera perdido *el Sacrificio de Ifigenia* de Calderon, quizá hallariamos en esta comedia algunos rasgos del hermoso carácter de Aquiles. Estas imitaciones hechas por un teatro que empezaba á formarse, de otro que ya estaba perfeccionado en su género, prueban que el fondo de las ideas dramáticas era el mismo, aunque la manera de presentarlas en la escena fuese diversa. Cuando el teatro nacional decaeció en España é imitamos á nuestra vez las formas del teatro francés, no por eso se abandonó el principio de los contrastes y oposiciones, que es el característico y fundamental del verdadero romanticismo. Moratin tiene escenas y pasajes, que leidos aisladamente, podrian parecer de Calderon cuando era bueno. Los diálogos entre Leonardo é Isabel en el *Baron* y el carácter de D. Cárlos en el *Si de las niñas* pertenecen á la comedia urbana del mismo género que cultivó el gran rival de Lope de Vega. No hay que hablar de las pocas trajedias que merecen y han obtenido aceptacion en el periodo desde Cárlos III hasta nuestros dias; pues no hay ninguna de ellas donde no se represente la lid, tantas veces citadas, entre las pasiones y el deber.

Los ejemplos que hemos mencionado del teatro frances que ahora se llama *clásico*, y del teatro ingles y del español del siglo XVII, que se estiman como *románticos*, prueban hasta la evidencia que las formas dramáticas son indiferentes para los resultados morales, y que estos pueden ser buenos y útiles á la moral pública, ya se someta el genio á obedecer las fórmulas estrechas de Boileau, ya quiera entregarse al vuelo atrevido de Shakespeare y de Calderon. La coincidencia que hemos demostrado entre el teatro romántico actual y el antiguo de Aténas, prueba lo mismo en cuanto á los efectos perniciosos en moral, con esta diferencia sin embargo, que es favorable á Sófocles y Euripides. Los griegos creian el fatalismo, amaban el gobierno republicano y aborrecian

el monárquico. No es de estrañar, pues, que sus poetas inculcasen aquel funesto principio y pintasen odiosos á los reyes. Esta disculpa no alcanza á los nuevos dramaturgos; porque la sociedad actual no tiene ni las creencias ni los sentimientos que ellos aspiran á inculcarle en sus dramas.

Podriamos añadir á los ejemplos ya citados el del teatro aleman, cuyas formas son románticas. Bajo ellas ha escrito Kotzebuc *la Misantropía y el Arrepentimiento*, y Schiller *los Ladrones*; el primero no puede ser llamado un drama inmoral, aunque sea contrario á nuestras ideas sobre el honor. El segundo es esencialmente anti-social. ¿Qué mas? Alfieri, uno de los mas estrechos observadores de las reglas clásicas, ¿no encontró, á pesar de tanta sujecion, los medios de derramar en sus trajedias toda su hiel republicana?

Concluirémos este artículo con una observacion muy importante. Nosotros ni creemos ni hemos creido nunca que el teatro tiene por objeto primario la correccion de las costumbres: solo creemos que *debe ser una diversion inocente*. Pero en ella se describe al hombre; y esta descripcion ha de producir necesariamente efectos morales sobre los espectadores. Decir lo contrario seria negar el poder del ejemplo, la májia del estilo, la seduccion de las situaciones, la influencia del interes dramático. Ahora bien: si los efectos morales que naturalmente debe producir un drama determinado, ó un sistema de dramatizar son perniciosos ¿deberá ser permitida su representacion? Resuelvan los gobiernos este problema. Nosotros nos contentamos con repetir á los hombres que aprecien todavia el sentimiento moral y que tengan buen gusto, que nada es tan deforme, tan asqueroso como la inmoralidad; pues se opone á la primera de todas las bellezas que es la virtud. Los que se complacen en ver horrores, costumbres patibularias, crímenes y suicidios; los que se estasían al oir invectivas contra los reyes y los sacerdotes; los que se creen jueces por el precio del billete, de las generaciones pasadas, presentes como reos en el tribunal de la escena, cometen un anacronismo. Debieron haber nacido en la época de Robespierre y de Marat.

RESUMEN DE LOS ARTÍCULOS ANTERIORES

SOBRE EL ROMANTICISMO.

NOS ha parecido conveniente reducir á un corto número de reflexiones todo lo que hemos dicho acerca de la célebre cuestion que se ha promovido en nuestros dias entre el romanticismo y el clasicismo.

1.ª El teatro griego solo presentaba el hombre de las pasiones y del destino, y el hombre fisiolójico; y cuando mas el hombre público ó el ciudadano. Los teatros de la Europa moderna deben representar el hombre moral, el hombre de la virtud, y lo deben presentar *individualmente*, esto es, los sentimientos que se le atribuyen, aunque pertenezcan á la especie humana, han de tener el carácter particular del personaje.

2.ª Las formas del drama griego, que debieron su orijen á la naturaleza del espectáculo, que era un acto relijioso en su principio, y á la construccion material del teatro, eran suficientes para una accion sencilla en la cual se representaba el hombre tal como le concebia entónces la sociedad; pero es preciso darles mas amplitud en la Europa actual, que ha renunciado á la vida del foro, y cuya relijion define al hombre de una manera ménos sencilla y mas complicada.

3.ª Debe usarse de esta amplitud con sobriedad; pues no puede dudarse que aunque la unidad de interés sea la principal en el drama, y la verosimilitud moral la primera de todas, se reconocen sin embargo en las unidades de accion, de lugar y de tiempo medios de verosimilitud material que no son despreciables. No es lícito en nuestro entender quebrantarlas sin justos motivos.

4.ª Los teatros de España, Inglaterra, y Alemania renunciaron á las formas griegas; el teatro frances del siglo de Luis XIV las adoptó; pero abandonando la sencillez de la

trajedia ateniense. Corneille, Racine y Voltaire no describieron el hombre fisiolójico de la antigüedad, sino el hombre cristiano y monárquico de su época. Los defectos é inconvenientes de sus dramas consisten en haberlos hecho en un espacio muy reducido, y su mérito como poetas dramáticos, en haber hecho obras tan excelentes á pesar de la rijidez de las reglas á que se sometieron.

5.ª El actual drama frances, llamado vulgarmente romántico, pinta el hombre fisiolójico como el de Aténas, sin someterse á sus reglas: falsea la moral universal civil y política del género humano, supone que el hombre no puede lidiar contra sus pasiones, y no le deja mas opcion que satisfacer sus deseos á cualquier costa ó suicidarse. Es, pues, contrario á los sentimientos de la civilizacion actual, no cumple con sus exijencias, y caerá apenas dejen de sostenerlo el capricho y la moda.

A esto se reduce la gran cuestion del *Romanticismo*.

Tanto esta voz como su opuesta *Clasicismo* como el adjetivo *romántico*, son bárbaras y aun ridículas en nuestro idioma. Son ademas inútiles; porque jamas podrán contribuir á caracterizar el mérito de una composicion dramática. Para nosotros es *clásico* todo lo que está bien escrito, y se puede proponer como modelo de estilo y de lengnaje en las clases ó aulas de humanidades. Así con tanto placer leemos el *Británico* de Racine como el *Lindo D. Diego* de Moreto. Y no hay que hablar de reglas de unidades, de formas. ¿Quereis someteros á ellas? No escribais la *Petimetra* de Moratin el padre, sino el *Sí de las Niñas* de su hijo. ¿Quereis libertaros de esa sujecion? No mancheis el papel ni las costumbres públicas con el *Antony*, sino componed algo semejante á *Duelos de amor y lealtad* de Calderon.

Escribid dramas que interesen á los hombres de cultura y honradez, como son casi todos los que asisten al espectáculo: respetad la moral, la relijion y los principios políticos que rijen en vuestra patria: respetad vuestro idioma: observad rigorosamente la verosimilitud moral, y en cuanto sea posible la material. Si esto hiciereis, nadie vendrá á pediros cuenta del quebrantamiento ú observancia de las unidades, como neciamente se le pidió al gran Corneille. Os sucederá lo que á él; los aplausos del público acallarán los gritos de la crítica.

En cuanto á los autores dramáticos españoles que hay en la actualidad, aconsejarémos ademas que huyan á toda carrera del drama de Dumas y de Victor Hugo, y que no busquen para recalentar su fantasía las novelas que tan á manos llenas prodiga aquella nacion. *No es conveniente pintar al hombre mas malo de lo que es*. Si es lícito al poeta crear *un mundo ideal*, no se le permite esta licencia para degradar la especie humana, sino para perfeccionarla. Renúnciese enhorabuena á las formas aristotélicas: pero pues tenemos en Lope, Calderon, Rojas y Moreto tan escelentes modelos de esa libertad literaria, ¿por qué hemos de buscarlos en dramas informes é inmorales, y de cuya imitacion el menor inconveniente seria la corrupcion del habla castellana?

Lo mismo podemos decir á los poetas líricos de nuestros dias, empeñados por la mayor parte en embutir en la versificacion de Herrera y Rioja pensamientos, frases y modismos, que trascienden á frances desde media legua. Tambien se ha querido estender á este género el principio romántico, no sabemos por qué: pues la poesía lírica, siendo como es la espresion de un sentimiento, no tiene ni puede tener formas diversas. La diferencia está en lo *que se diga*, bien ó mal, con oportunidad ó sin ella: pero no en la division ó variacion de las estanzas. La moda actual de escribir las composiciones líricas en diversas especies de metros, aunque contraria á la de nuestros poetas del siglo XVI y aun á la de los líricos latinos, es muy conforme á la práctica de los griegos. ¿Dirémos por eso que la poesía del sentimiento ha mudado de esencia?

Todo lo que el romanticismo puede reclamar como suyo es la variacion de las formas; pero para designarla no es menester introducir una voz nueva en el idioma: esa diversidad existia ya en tiempo de Luis XIV entre el teatro español y el francés, y Boileau la esplica con tanta claridad como injusticia; ¿se creó por eso una nueva palabra? No falta quien quiera dar á la literatura romántica un carácter mas elevado, y asociarla en cierto modo á las ideas políticas de la época. Se dice que el romanticismo es el sistema de la *libertad literaria*. Si esto es así, preciso será confesar que el *romanticismo* es mas antiguo de lo que todos creen, y coronar á Horacio como al primer proclamador conocido de este sistema con su célebre *quidlibet audendi*.

Libertad literaria es una frase ambiciosa como otras muchas, que despues de analizadas, nada dan. En efecto, asi como la libertad en el órden civil y político es la obediencia á las leyes, asi en el órden literario es la sumision á las reglas: y asi como en el primer caso para que el ciudadano modere sus acciones, tiene que estudiar y conocer la lejislacion y su espíritu, asi el poeta en el segundo ha de examinar las reglas que la naturaleza ha impuesto al género en que quiera escribir, sin estar obligado á seguir formas puramente convencionales. Pues bien: esto ya lo sabíamos; porque ántes de ahora se ha practicado y puesto en ejercicio esa libertad.

Nosotros designarémos las composiciones con los títulos de *buenas ó malas*, sin curarnos mucho de si son *clásicas ó románticas*, y este es en nuestro entender el mejor partido que pueden tomar los hombres de juicio, naturalmente poco aficionados á dejarse alucinar por palabras ni frases.

SOBRE UN ARTICULO DEL LICEO.

En el Liceo español de Abril del presente año hay un artículo, intitulado, *Poesía castellana del siglo XVI*, en el cual, despues de varias incursiones en la poesía hebrea y griega, se acusa á Virjilio de no ser orijinal, á los poetas de nuestro siglo de oro, de ser meros copistas, y concluye con el decantado axioma de nuestros dias, de que *en la poesía como en las demas bellas artes, hay un solo libro, que es la naturaleza*. Este artículo nos ha dado motivo para hacer algunas reflexiones, que sentimos no esten conformes con las ideas del autor.

Dice que «la poesía de la Grecia..., á pesar de ser indíjena..., no es ya tan sencilla como la de los pueblos nómadas... Por eso Homero no es ni tan sublime como David, ni tan melancólico como Job, ni tan sencillo en sus descripciones como Moyses.» Aquí hay muchas equivocaciones que es preciso deshacer.

En primer lugar nunca han sido mirados los libros de Moyses como obras poéticas, sino como colecciones históricas y lejislativas. Grande diferencia hay en tono y en estilo de sus narraciones y códigos al libro de los salmos y á los de los profetas. Es verdad que algunas veces copia profecías y cánticos como la de Jacob y los de Moyses, pero no habrá dificultad en conceder que el tono general de su estilo no es poético. Un historiador no debe admitir como el poeta, adornos en sus descripciones: por eso Homero ni fué ni debió ser tan sencillo como el autor del Génesis.

En segundo lugar la causa que el autor atribuye á la superioridad de David sobre Homero en cuanto á los pensamientos sublimes, no es verdadera; pues en el tiempo del profeta rey y guerrero no era ya Israel un pueblo errante, sino una monarquía poderosa, estendida por la victoria desde el torrente de Ejipto hasta el Eufrates y desde el Líbano hasta el mar Rojo, cuando Homero nació en una colonia griega del Asia menor, recien fundada por colonos fujitivos del Peloponeso, y por consiguiente pobre y sin cultura.

¿Por qué no se atribuye la mayor sublimidad de David á su verdadera causa, que es la naturaleza del Dios que celebraba? Por mas ardiente y elevado que fuese el cantor de Aquiles, ¿pudiera haber formado con su Júpiter, su Venus y su Marte los cuadros admirables que cantaban los adoradores del único y verdadero Dios y los que de órden suya revelaban á su pueblo los sucesos futuros? David es mas *sublime* que Homero, porque Jehová es el criador y dominador del mundo; y los dioses griegos, hombres que habian recibido la apoteósis de los pueblos ó de los poetas. Job es mas *melancólico* que Homero, porque jamas á este insigne poeta pudo ocurrirle la idea del justo luchando con la adversidad, y recibiéndola como un beneficio de la mano divina. La lucha entre el hombre sensible que sufre y el hombre espiritual que busca el consuelo de sus males en Dios, lucha que hace tan interesante el libro del príncipe árabe, pugnaba esencialmente con los principios de la relijion gentílica. Así Homero no pudo ni comprenderla ni describirla.

¿Y cómo se dice que Horacio es el *único poeta orijinal* qne poseyó Roma, quitándole este título de honor á Virjilio, el poeta del corazon humano, como Homero lo es de la imajinacion; á Ovidio, el mas rico y fluido de los vates latinos, y á Tibulo, el mas suave y melancólico? Pero «Virjilio, dice, siguió las huellas de Homero y se quedó á larga distancia.« ¿Cómo así? ¿Hay por ventura en la Iliada ni en la Odisea alguna cosa comparable al cuarto libro de la Eneida? ¿Imitó Virjilio á Homero en la descripcion de la terrible noche en que fué arruinada Troya? ¿No le es muy superior en la reseña de los pueblos que concurrieron á la guerra? Evandro, sus quejas y presentimientos al enviar su hijo á los combates, sus gemidos al verle muerto á manos de Turno, ¿tienen su modelo en la Iliada? ¿Lo tiene el inimitable episodio de Eurialo y Niso? ¿Qué tiene que ver con este trozo, en que está llevado al mas alto punto el heroismo de la amistad, la espedicion nocturna de Ulises y Diomedes? En fin, ¿ha escrito Homero algo que se semeje al fin del sesto libro de la Eneida, donde Anquises revela á su hijo la gloria futura de su descendencia? Parece imposible que un escritor que debe haber leido ambos poetas, pues los compara, haya olvidado tan completamente las citas que acabamos de hacer.

Es cierto, certísimo, que Virjilio tradujo de Homero un gran número de descripciones y comparaciones. Pope en su poema sobre *la crítica* esplica este fenómeno literario. «El poeta latino, queriendo imitar la naturaleza, halló que la naturaleza y Homero eran una misma cosa.» Este es el caso de decir con Voltaire que solo á los ricos es lícito robar.

¡*Virjilio se quedó á larga distancia de Homero*! Ese fallo se dá con mucha prontitud: mas no sería tan fácil justificarlo. Nosotros procurarémos ser mas justos entre esos dos grandes colosos que en todos tiempos se han disputado, y se disputarán aun por muchos siglos el imperio de la literatura.

Homero es incomparablemente superior al poeta latino en todo lo relativo á la composicion del poema y á los adornos que hacen su efecto sobre la imajinacion. Virjilio es, con la misma superioridad, mas grande que su adversario en la correccion del estilo, la delicadeza de la espresion y el conocimiento profundo y filosófico de las pasiones. No hay en los dos poemas de Homero un pasaje comparable á esta espresion de Virjilio,

«Non ignara mali, miseris sucurrere disco.»

ó á esta,

«Quem metui moritura?»

ó á aquel verso inimitable en que Dido, despues de jurar que no cedería al amor, da á entender que no tardará en infrinjir su juramento:

«Sic effecta sinum lacrymis implevit obortis.»

Todo Virjilio está, por decirlo así, empedrado de versos de esta especie, que demuestran la sublime ternura de su corazon y la valentía de su génio para espresar los sentimientos delicados. Y en vano se buscará en Homero, poeta de tiempos mas rudos, el modelo de las descripciones de esta especie.

Debiera tambien tenerse presente, cuando se trate de dar una sentencia justa entre estos dos insignes poetas, que Homero llegó hasta una edad avanzada, y que su poema tuvo toda la perfeccion que su portentoso genio era capaz de darle. Virjilio falleció jóven, dejó incompleto su poema, y no debia de estar muy satisfecho de él, pues mandó quemarlo. Si á tanta distancia de su época es lícito aventurar alguna conjetura, nosotros creemos que el disgusto de Virjilio con su obra, procedia de los numerosos defectos del plan de composicion, y no de haber imitado á Homero en muchas descripciones. Esa imitacion, en vez de ser un defecto, deberá ser un mérito para cualquiera que conozca cuan rudo, cuan inarmónico era todavía el lenguaje poético de los latinos en el poema de Lucrecio. Virjilio tuvo la gloria de darle con sus traducciones de Homero, parte de la soltura y flexibilidad, parte de la armonía del admirable idioma de Grecia.

Es un fenómeno observado por un literato español de mucha nota, que Horacio, tan escelente juez en materias de buen gusto, tan admirador de Homero, tan amigo

de Virjilio, á quien nunca pudo mirar con emulacion, pues los géneros en que ambos trabajaron eran tan diversos, no habla de la Eneida en ninguna de sus obras didácticas, siendo asi que celebró la suavidad y gracia del estilo de su amigo en las églogas y geórjicas. Nosotros no podemos esplicar este silencio, sino diciendo que Horacio, muy capaz de conocer los defectos de plan y ejecucion en el poema de Virjilio, no era muy á propósito para sentir y analizar sus bellezas superiores, hijas por la mayor parte de la sensibilidad de su corazon. Horacio era poeta, y gran poeta; pero era cortesano y ademas epicúreo. Puede desafiarse á cualquiera á que cite del vate venusino un solo verso, un solo rasgo en que brille aquella ternura exaltada que rebosa á cada paso del pecho de Virjilio.

Concluye el artículo la parte de la poesía romana, quejándose de que los cantos de los poetas latinos no fueron *eco de las últimas palabras del rijido Caton.* Este aserto es contrario á lo que nos dice la historia. Ahí están Lucano y Juvenal que no nos dejarán mentir: uno y otro llenos de fuego y de enerjía, y el segundo tan indignado por lo ménos como pudiera estarlo la sombra del célebre suicida de Utica. Ni uno ni otro imitaron á los griegos: ambos son originales. ¿Leerémos por eso la Farsalia con mas placer que la Eneida? Si el autor del artículo fuese capaz de darnos este consejo soltaríamos la pluma y no volveríamos á discutir sobre esta materia.

El genio no basta: es necesario ademas el gusto ejercitado y perfeccionado. Esta es una verdad, que se trata de oscurecer en el dia, y es menester repetirla é inculcarla si queremos tener literatura.

Dejando, pues, á un lado la poesía de los hebreos, griegos y romanos, vengamos ya á la castellana que nos importa mas. Hablando de la poesía española del siglo XVI, dice que «es un reflejo de la poesía italiana... Tiene, añade, la regularidad de la poesía romana y la puerilidad sutil de la provenzal.» Despues de estos fallos acusa á los Garcilasos, Herreras, Leones y Argensolas de falta de orijinalidad, del uso que hacen de las fábulas mitolójicas, de la regularidad hasta en el número de versos de algunas composiciones. Lo mas gracioso de todo es que concluya esta larga série de acusaciones, celebrando en los mas insignes poetas de aquel siglo las prendas que los han hecho inmortales, prendas que se avienen muy mal con la falta de orijinalidad; porque es imposible que carezca de ella el que las posea.

En primer lugar es falso que la poesía castellana del siglo XVI sea un reflejo de la italiana. Si se adoptaron sus metros y la disposicion de sus estanzas, eso no es copiar. ¿Quién llamaría *copista* á Murillo, porque hubiese pintado uno de sus cuadros en el lienzo que le hubiese prestado un amigo? Lo que caracteriza á un poeta no son los metros, sino los pensamientos, el tono, el colorido; y todo esto fué original en nuestros poetas del siglo XVI.

¿Por qué, pues, imitaron á los poetas latinos y griegos? Porque si no lo hubieran hecho, no tendríamos ni lenguaje poético, ni poesía castellana. Garcilaso es tan profundamente tierno, tan altamente orijinal en el canto de Nemoroso, porque en el de Salicio imitó con tanta perfeccion á Virjilio. En este aprendió á dominar la ruda aspereza en que habia dejado el lenguaje poético castellano el Ennio español Juan de Mena: en este adquirió la flexibilidad y soltura necesarias para componer la admirable estanza que comienza

«Por tí el silencio de la selva umbrosa»

ó aquella, llena de ternura y melancolía;

«¿Quién me dijera, Elisa, vida mia, etc.»

No hay ninguno de los poetas de nuestro buen siglo, en el cual no haya imitaciones de los antiguos y cantos orijinales: las primeras les sirvieron para pulir y enriquecer el lenguaje; en los segundos desplegaron toda la fuerza de su genio. No censuremos por las riquezas que robaron de otros Parnasos, para hacer mas copioso el tesoro del nuestro. ¡Cuántas locuciones, cuántos giros poéticos poseemos en nuestra lengua, que no existirian si no se hubiesen hecho esos hurtos gloriosos de que se queja nuestro autor!

Si examinamos atentamente las composiciones en que se funda la gloria poética de nuestro siglo de oro, se verá que ninguna de ellas debe nada ni á Italia ni á Roma. Las canciones sublimes de Herrera: la célebre de Rodrigo Caro, refundida por Rioja, *á las ruinas de Itálica*: la epístola moral de este: los versos buenos de Góngora: los de Lope, que son inimitables cuando son buenos: los sonetos y canciones de los Argensolas; y las odas orijinales de Leon, nada deben ni á la poesía italiana ni á la latina. Hasta *la profecía del Tajo* es enteramente española, aunque el autor imitase la forma del *Vaticinio de Nereo* de Horacio. ¿Qué importa la forma donde el trabajo es tan superior?

No es cierto, pues, que nuestros poetas del siglo XVI fuesen meros copistas, y mucho ménos que *cuando sentían no necesitaban copiar*.

En cuanto á la puerilidad sutil, que atribuye el artículo á la poesía provenzal, y que segun él mismo, copiaron nuestros poetas, de donde deduce el oríjen de tantos conceptos amorosos, solo dirémos que la actual generacion no es capaz de juzgar el mérito ó demérito ni de estos conceptos ni de su oportunidad para describir la pasion del amor. Á nosotros deben parecernos ridículos y frios: ¿debia suceder lo mismo á los españoles de los siglos XV, XVI, XVII, para los cuales el amor no era un afecto fujitivo, un placer momentáneo, sino una especie de culto, y la mas seria ocupacion de la vida? Parécenos que no. Por eso no se contentaban con el delirio y abandono de los poetas griegos y romanos. Tenian un medio mejor de describir el delirio, para ellos *permanente*, de la pasion, que era raciocinar sobre ella. Nunca un loco se muestra mas loco que cuando hace discursos sobre el objeto de su manía. Como ahora se trata el amor á la manera de los antiguos, esto es, como un mero placer físico, no es estraño que nos fastidie la importancia que le daban los poetas del siglo XVI y sus succesores.

Á la verdad sentimos leer en Herrera tantos versos amorosos; tan superiores son los pocos que compuso en otra línea. Pero nunca son *ridículos*, pues á lo ménos siempre hay que aprender en ellos la pureza y correccion del estilo, y el uso de las voces y giros poéticos. Ademas, tiene muchos trozos en los cuales nada puede encontrar que reprender ni aun el autor del artículo que impugnamos. Tal es la elejía á la muerte de Heliodora, ó estos versos que cita Lope como modelos de elegancia y ternura.

«Breve será la venturosa historia
de mi favor, que es breve la alegría
que tiene algun lugar en mi memoria.
Cuando del claro cielo se desvia
del sol ardiente el alto carro apena
y con igual espacio muestra el dia,
Con blanda voz que entre las perlas suena,
teñido el rostro del color de rosa,
de honesto miedo y de amor tierno llena,
Me dijo asi la bella desdeñosa.»

El artículo acusa á nuestros poetas de ser copistas de los romanos. Nosotros preguntarémos ahora: ¿por qué en la descripcion de la pasion amorosa tomaron un giro tan diferente del que siguieron Safo, Anacreonte, Ovidio, Tibulo y Horacio? ¿Dirán que por imitar á los italianos y provenzales? No; sino porque pugnaban los cantos de los poetas antiguos con las ideas y sentimientos de su época. Asi en esta parte importante de la poesía no se apartaron tanto como dice el artículo del mundo y de la sociedad que tenian á la vista.

Es verdad que se quiso introducir entónces en España el teatro greco-latino. El proyecto no tuvo efecto, no porque imitar las formas de aquel teatro fuese mal hecho, sino porque las mismas causas que impedian tratar el amor á la manera de Ovidio, se oponian tambien á que se admitiesen por el público aquellas formas. Asi es que Lope de Vega fundó la verdadera escuela dramática española: esto es, la que era verdaderamente acomodada al gusto nacional.

Ni faltó entre nosotros en el siglo XVI la poesía popular. Tenemos romanceros y

cancioneros de aquella época, en los cuales no hay seguramente imitaciones de ningun Parnaso estranjero. Tampoco faltaron cantos relijiosos, y algunos de ellos de grande mérito. Hubo tambien quien empuñase la trompa épica, y emprendiese cantar las hazañas contemporáneas; pero para sacar falso á nuestro artículo en todas sus partes, ninguna de nuestras epopeyas es digna de pasar á la posteridad. No se nos diga, pues, que *en poesía hay bastante con el libro de la naturaleza.*

La acusacion de haber hecho uso de la nomenclatura y de las fábulas mitolójicas, que parece la mas fundada contra poetas que profesaban el cristianismo, es sin embargo la mas injusta de todas. La mitolojía no es otra cosa que la descripcion poética del mundo físico y moral: sus consejos son, generalmente hablando, alusiones y alegorías injeniosas, creadas por el talento de los griegos. Forman, pues, el tesoro de la poesía de todas las naciones procedentes de la civilizacion griega y romana. Privarlas de él es quitarles los medios de personificar las pasiones, y de elevar el lenguaje poético sobre el comun y vulgar de los hombres, y por consiguiente es quitarle á la imajinacion sus derechos y obligarla á contentarse con prosa rimada y filosófica. Solo deberémos advertir que la nomenclatura mitolójica no puede tener lugar en las poesías cristianas; y la misma escepcion prueba la regla: porque en este género de composiciones deben ser otros los medios de conmover la imajinacion y de escitar los sentimientos.

Si nosotros hubiéramos de censurar alguna cosa en los padres de la poesía castellana, no seria ni la imitacion de los poetas antiguos, porque los buenos modelos deben ser imitados, y por imitar han comenzado todos los grandes artistas; ni las riquezas de otros Parnasos que importaron en el español; ni el gran número de voces y giros poéticos, de frases desconocidas que hicieron propias de nuestro lenguaje: ni las formas latinas ó italianas que dieron á la poesía, cuando no tenia ningunas ó las tenia sumamente mezquinas. Tampoco les hariamos guerra ni por la nomenclatura mitolójica, ni por su manera de cantar el amor, ni por los asuntos que elijieron para sus composiciones. Todos estos cargos se ha visto ya que son falsos ó exajerados. Lo único que nos disgusta en la literatura del siglo XVI, es la falta absoluta de conocimientos en la ciencia filosófica de las humanidades; la cual, á haber sido conocida, hubiera puesto un grande obstáculo á las innovaciones funestas de Góngora y Quevedo, y al torrente de mal gusto que abismó en el siglo XVII la poesía y la elocucion castellana.

Pero ¿pudieron los poetas y escritores del siglo XVI haber creado y perfeccionado esta ciencia? No: aquella fué la época del genio, anterior siempre á la de la filosofía, y nadie ignora las dificultades invencibles que se oponian entónces á los progresos del espíritu filosófico.

En cuanto á la frase, presentada bajo la forma de axioma, en que concluye el artículo, solo harémos una reflexion. ¿Se formará un pintor sin ver ni estudiar mas cuadros que los que él componga? ¿ó un gran músico sin haber oido otras armonías que el sonido de las fuentes ó el canto de los pájaros? ¿Por qué, pues, se ha de negar en el poeta la necesidad de un estudio indispensable para las otras bellas artes, á saber: el estudio de los modelos? No aconsejamos la imitacion servil, como la que hacen algunos de la moderna escuela francesa de poesía, que por cierto no merece ser imitada. No se imite, pues: pero estúdiese á lo ménos; apréndase en el ejemplo de otros cómo se vencen las dificultades: examínense los escollos en que se han estrellado. El estudio es al mismo tiempo la espuela y el freno del injenio.

DEL POEMA DESCRIPTIVO.

ESTE género fué desconocido en la antigüedad griega y romana. Ni á Aristóteles ni á Horacio ocurrió que el pincel poético pudiese emplearse en formar cuadros sin mas objeto que el de formarlos. Ya es sabido que la poesía, siendo el idioma de la imajinacion

y de los afectos, debe convertir las ideas en imájenes, y acercarlas cuanto sea posible á los sentidos.

Pero siempre ha de haber un fin determinado para el cual sean útiles las descripciones. El poema descriptivo solo fué cultivado hácia mediados del siglo último; pues aunque se encuentran algunas composiciones de esta especie en nuestros poetas del siglo XVI, como la descripcion de Aranjuez por Argensola, y la del incendio de Granada por Espinel: la primera puede considerarse como un elojio del rey que hizo formar aquel sitio, y la segunda como un trozo de narracion épica.

En la pintura es conocido el género de los paisajes, puramente descriptivo; pero esta divina arte, que habla inmediatamente á los ojos, llena su objeto aunque no haga mas que presentar la naturaleza visible, si la presenta con verdad y escojimiento. Parece que de la poesía se exije algo mas. El lenguaje no puede llegar nunca á la exactitud del pincel; pero puede pintar mas cosas que él: puede describir con mas perfeccion las ideas y los sentimientos: sentimientos é ideas se piden al poeta, al mismo tiempo que imájenes. Aun entre los paisajes se ven con mas placer en igualdad de mérito artístico, aquellos en que las figuras humanas sirven de centro ál cuadro, y como que manifiestan que toda la naturaleza ha sido criada para servir de adorno ó de pábulo al sentimiento y á la intelijencia.

Sin embargo, no se crea por lo que hemos dicho que despreciamos el género descriptivo. Las *estaciones* de Thompson y las de Saint Lambert vivirán tanto como los idiomas en que se han escrito. Solo hemos querido notar el inconveniente de esta clase de poesía. Por bellos que sean los cuadros, causan al fin tedio y disgusto, si son muchos y de objetos muy minuciosos, como sucede tal vez á Thompson, y no se procura que intervenga en ellos el hombre, y que se muestren las armonías misteriosas entre el ser intelectual y sensible, y los demas seres que pueblan el mundo: en una palabra, es menester que el poema descriptivo sea al mismo tiempo *didáctico*.

En efecto, ¿cuál es el fin que puede proponerse el poeta en sus descripciones? ¿Presentar los objetos á la fantasía del lector? ¿Lucir la gala de su elocucion, la armonía de sus versos, la buena eleccion de las circunstancias y de los adornos? Todo esto afecta agradablemente la fantasía; pero el corazen y el entendimiento quedan tranquilos. Aparezca en el cuadro el hombre, ó gozando, ó sufriendo ó mèditando: se animará é interesará la descripcion. Llámase poema didáctico el que tiene por objeto presentar en una succesion de cuadros los preceptos de algun arte ó ciencia, ó por lo ménos cierto órden de ideas ligadas entre sí por algun principio filosófico. El poema descriptivo será tanto mas perfecto cuanto con mas exactitud enseñe las relaciones de la naturaleza con el hombre.

Este género admite mucha variedad; porque es increible la fecundidad prodijiosa de la imajinacion humana cuando se emplea en la contemplacion del universo. Las *armonías relijiosas* de Lamartine, la utopia del optimismo de Pope, las profundas y melancólicas reflexiones de Young, muchos de los cánticos celestiales del profeta de Sion, y otra gran multitud de composiciones poéticas puede reducirse á la descripcion como nosotros la concebimos, y la hemos esplicado.

Las reglas peculiares de esta clase de poemas no son muy numerosas. La principal de todas, y que nunca debe olvidarse, es no cebarse tanto en el placer de describir los objetos sensibles, que falte á los cuadros la vida y la animacion. Para evitar este defecto basta á un poeta hábil introducir en sus cuadros al hombre, ó como parte integrante de ellos, ó cuando no sea posible, como observador. Virjilio anima así á una de sus mas hermosas comparaciones.

In segetem veluti cum flamma furentibus austris
Incidit, aut rapido montano flumine torrens
Sternit agros, sternit sata læta boumque labores
Præcipitesque trahit silvas: stupet inscius alto
Accipiens sonitum saxi de vertice pastor.

(Así tal vez por el furioso Noto,
arrebatado el fuego cae en las mieses:
ó el arroyo crecido con las aguas

del monte, tala campos y sembrados,
y arrastra entero el bosque. Del destrozo
sobrecojido, en la elevada peña
oye el pastor el horroroso estruendo.)

La imájen del espectador puesta al fin del cuadro, lo anima y embellece. Otras veveces, como en la pintura del furor encadenado, se presentan los séres abstractos bajo caractéres humanos. Nada hay tan interesante para el hombre como el hombre mismo.

En los cuadros suele tal vez pecarse por escesiva minuciosidad. Muratori, en la excelente coleccion que publicó con el título *Della perfecta poesía italiana*, distingue dos especies de imájenes, con los nombres de *generalizadas y particularizadas.*

Da el primer nombre á aquellas descripciones en las cuales se pinta el objeto con un solo rasgo; pero de tal naturaleza, que él solo basta para grabarlo en la fantasía. Cuando Virjilio dice que Polifemo llevaba por baston un pino:

«Trunca manum pinus regit et vestigia firmat,»

ya no es necesario que se detenga á describir las dimensiones de su cuerpo: bastantemente comprendemos su desmesurada estatura. Cuando Horacio dice á Augusto que los Partos cabalgaban impunemente,

«Neu sinas Medos equitare inultos,
Te duce, Cæsar,»

no es menester que haga una larga descripcion de los estragos que causaban en las provincias del imperio cercanas al Eufrates, ni de la ignominia que por eso sufria el nombre romano. Uno y otro se perciben bien con solo la espresion pintoresca *equitare inultos*.

Llama Muratori imájenes particularizadas á aquellas en que se describen menudamente las circunstancias del objeto: de estas se encuentran á cada paso en todos los poetas.

Las primeras son mas felices: anuncian una inspiracion mas profunda, y dejan al lector el placer de formar él mismo todo el cuadro para el cual solo se le habia dado el módulo: cree entónces participar del genio del poeta.

Las segundas, si han de ser buenas, necesitan de mucho talento; porque es menester en primer lugar, no describir todas las circunstancias, ni imitar á Ovidio, que como decia de él Quintiliano, *nunca sabe acabar*, y describiendo por ejemplo, el incendio causado por la impericia de Faeton, no nos perdona ninguna de las constelaciones que chamuscó con el fuego de su carro. En segundo lugar, deben elejirse los rasgos que basten á presentar el objeto bajo el aspecto que acomode mas al carácter de la composicion y al intento del poeta. Esta eleccion no es fácil, y es hija de un gusto ejercitado. Los mejores modelos que conocemos de esta especie de imájenes son Virjilio y Horacio: «Virjilio nunca se desmiente, pero el segundo tal vez describe circunstancias inútiles, ó á lo ménos que nos lo parecen á nosotros, quizá por no conocer las costumbres ó los personajes á que alude. En la Oda en que describe el rapto de Europa, no se entiende bien por qué esta princesa, quejándose de verse enmedio de los mares sobre la espalda del toro robador, desea perecer entre las garras de las fieras antes que se deslustre su hermosura, y quiere alimentar á los tigres cuando todavía es bella

«...... Speciosa quære
pascere tigres.»

Tampoco se entiende por qué en la Oda á Druso advierte que no ha querido averiguar el oríjen de la costumbre que tenian los retos y los vindélicos, vencidos por aquel héroe, de armar sus diestras con segures semejantes á las de las amazonas. Siempre nos ha parecido esta advertencia inútil un rasgo satírico contra algun poeta ó autor necio de su tiempo, que al celebrar la victoria de Druso, se habia estendido mucho

sobre el orijen de aquellas armas. Pero la Oda, y mucho mas la patriótica y casi ditirámbica, no es terreno á propósito para la sátira.

DE LA EPOPEYA.

¿Es este género tan contrario al espíritu y al gusto del siglo actual como afectan creer algunos? Tal es la cuestion que nos proponemos examinar.

La *Iliada* de Homero apareció en Grecia cuando la civilizacion no habia hecho todavía grandes progresos: cuando los ánimos aun no vencidos de los placeres ficticios de la sociedad eran todavia capaces de sentimientos elevados y grandes, y de percibir las nobles descripciones del ciego de Smirna, y de complacerse en ellas. El espíritu y carácter de los griegos se pervirtió; pero aun quedaron bastantes centellas del fuego primitivo para entusiasmarse con la lectura de aquel divino poeta. Digalo, si no, Alejandro el Grande, ardiendo en el amor de la gloria á solo el nombre de Aquiles.

Muchos siglos, diversas creencias, revoluciones muy importantes ha esperimentado la sociedad desde el siglo de Homero; pero su obra ha sido constantemente la admiracion y embeleso de los que han sido capaces de entenderla, sin embargo de que ya nadie cree en sus dioses, nadie se interesa por sus héroes, y á nadie importa el hado de Troya ni la venganza árjiva. Para producir este efecto tan universal, tan grande, tan constante, no bastó que Homero hubiese descrito cosas que fuesen agradables á su nacion. Su genio dominó toda la estension de la tierra, toda la succesion de los siglos. Pintó fielmente la humanidad; hé aquí su mérito, hé aquí el orijen de su gloria inmarcesible.

Virjilio, al contrario, escribió su *Eneida* en el siglo mas corrompido de Roma, cuando ya ni habia creencias ni costumbres. Sin embargo, agradó y mereció tambien la inmortalidad por la pureza de la elocucion: por la pintura de hombres no tan sencillos y feroces como los de Homero, sino mas conformes á los romanos de su tiempo; y en fin, por los cuadros inimitables que presenta de las pasiones humanas. El amor de Dido, los lamentos de Evandro, el episodio de Eurialo y Niso serán leidos con entusiasmo y enternecimiento, mientras los afectos del amor, de la amistad y de la paternidad no sean nombres vanos entre los mortales. La obra del poeta latino es mas rica en los pormenores; pero no forma el admirable conjunto de la *Iliada*.

Estos dos ejemplos demuestran de una manera mas evidente que una buena epopeya podria ser leida con aplauso y placer en una sociedad como la del siglo actual, por mas dejenerada y pervertida que se la quiera suponer. Los ingleses estiman todavía á su Milton, los italianos á su Tasso. Y si los franceses no aprecian la *Henriada* de Voltaire, no es culpa de ellos, sino de la obra misma, en la cual se quedó muy inferior á su talento el célebre autor de la Jaira.

Los portugueses no abandonarán fácilmente la causa de Camoens, á pesar de los defectos de su poema; y nosotros mismos nos gloriaríamos de nuestros Lopez, Ercillas, Balbuenas y Ojedas, si sus poemas estuvieran escritos en su totalidad con la valentía y perfeccion que en algunos pasajes.

En una palabra, si no se aplauden los poemas épicos, es porque son malos los que tenemos, y porque no hay nadie que se dedique á escribir uno bueno. Esta es obra sumamente difícil en su ejecucion: nadie la emprende, no porque no gustaria, sino porque todos se aterran de consagrar su vida entera á un trabajo de éxito dudoso y cuya gloria no podria quizá gozar el autor. Hay en el dia demasiada prisa en darse á conocer y en gozar el incienso de la alabanza para arrostrar una empresa que necesariamente ha de durar muchos años.

La falta de creencias que se nota en la sociedad es un inconveniente que se abulta mas de lo que debiera. En primer lugar, es falso que exista esa falta en la parte culta de la sociedad; y aunque, en segundo lugar, la hubiese, como efectivamente la habia en Roma cuando escribió Virjilio, al poeta pertenece halagar la imajinacion con la májia

de su estilo, y obligarla á aceptar, aunque solo sea momentáneamente, los cuadros que le acomode presentarle. ¿No leemos novelas? ¿No admitimos en ellas, si están bien escritas, todas las fábulas, aunque sean de hechicerias y de májica? ¿Y qué es una novela sino una *epopeya escrita en prosa*, con su protagonista, sus descripciones, su moral y sus sentencias? El *Orlando* de Ariosto es al mismo tiempo novela de costumbres y satírica, y poema épico; y nadie lo ha escluido todavía de la literatura.

No creemos, pues, imposible que exista un genio capaz de describir en un cuadro de competente estension una accion grande, interesante, maravillosa, caractéres bien contrastados, costumbres y usos de una época determinada, y que haga todo esto en buen estilo y correcta versificacion. Lo que creemos muy difícil es, que aunque exista un genio capaz de emprender y de llevar á cabo esta obra, tenga sin embargo la confianza en sus fuerzas, la constancia en el trabajo, y el teson de ánimo necesario para entregar toda su vida en manos de la posteridad. Estamos en un siglo positivo, y el alma mas poética calcula, á pesar de toda su poesía, la ventaja de los aplausos actuales sobre la esperanza de los que puede merecer á los siglos futuros. Somos mas ambiciosos que amantes de la gloria, y decimos con el Diógenes de Calderon:

¿qué me importa
que fama ó no fama tenga,
si un aliento de la vida
hoy calladamente suena
mas que despues todo el ruido
de sus trompas y sus lenguas?

No por eso deja de ser cierto:

1.° Que el laurel literario mas importante para la gloria de una nacion es el de la musa épica; porque en un cuadro estenso y dilatado puede el poeta hacer insigne muestra de sus conocimientos de toda especie, y describir un siglo, una época entera de la historia de su nacion.

2.° Que este laurel falta todavía en el Parnaso español. Tenemos muchos poemas á la verdad; pero plagados de defectos capitales en el plan, en la direccion de la fábula y en el estilo.

3.° Acaso ninguna nacion posea una historia mas *épica* que la española, sus principales sucesos desde los principios de la fundacion del reino de Asturias, están llenos de heroismo. No creerémos en el genio poético del que pueda leer las nobles pájinas en que Mariana describe el levantamiento de Pelayo, la conquista de Toledo, la batalla de las Navas, en que se jugó á un trance la suerte de la cristiandad de España, los cercos de Sevilla y de Granada, la conquista de Nápoles y el descubrimiento del nuevo Mundo, sin sentirse inspirado y dispuesto á embellecer con los adornos de la poesía aquellos grandes y gloriosos sucesos.

DE LAS FORMAS DRAMÁTICAS.

El drama de los griegos, que en sus principios fué un acto relijioso, conservó cuando pasó á ser espectáculo, su carácter primitivo; y este fué, por decirlo de paso, el motivo justo de las invectivas de los santos padres contra esta diversion. Prescindiendo de la inmoralidad constante de la comedia griega y romana: de la desvergüenza y falacidad de los Sátiros y de la inmundicia de los Pantomimos tan enérjicamente descrita por Juvenal, la asistencia á esta clase de espectáculos, que comenzaba siempre por un sacrificio á Baco, como en los tiempos primitivos, era una verdadera profesion de idolatría, incompatible con la creencia y los deberes del cristiano.

El drama comenzó, pues, por himnos y cantos relijiosos, interrumpido despues con rapsodias ó recitaciones sueltas de Homero ó de otros poetas, y últimamente con una

accion mas ó ménos regular, representada tambien en verso. Esta parte que fué la accesoria llegó á ser la principal; mas no desterró á la otra enteramente, sino la sometió. El coro siguió cantando en el teatro, y aun sus cantos eran relijiosos ó morales; pero subordinados al argumento y á la accion principal del drama.

Como nunca faltaba del teatro, y su gefe, llamado tambien *coro*, era uno de los interlocutores de la pieza, era necesario que la escena fuese fija. El espectáculo teatral de los antiguos en su mayor perfeccion, esto es, en los tiempos de Sófocles y de Eurípides era, pues, una ópera, mezclada de representacion y de canto, en la cual todas las artes, la poesia, la música, la danza, la arquitectura, la pintura y la escultura desplegaban el tesoro de sus riquezas.

De esta situacion de cosas se deducen fácilmente las reglas de la dramática griega. La escena era necesariamente fija; pues el coro no debia faltar de ella. De aqui la unidad de lugar. Es verdad que este inconveniente estaba compensado con la grande estension de terreno que ocupaba el teatro, estension que permitia representar á la vista de los espectadores muchos sitios diversos, aunque cercanos entre sí, como se ve en la primera escena de la *Electra* de Sófocles.

No variando la escena, no faltando nunca de ella algunos actores, era necesario que los sucesos que se representasen fuesen seguidos: de aqui la unidad de tiempo.

Si los sucesos eran inmediatos en tiempo entre sí, era tambien necesario so pena de destruir el interes, que estos sucesos compusiesen una cuestion única: de aqui la unidad de accion.

No bastaba que la accion fuese una: fué necesario que fuese muy sencilla para dejar al coro la parte que le correspondia tener en el espectáculo. Y asi es que cuando los romanos escribieron comedias de accion complicada; pues una de Terencio se componia de dos de Menandro, suprimieron el coro. Pero en la trajedia romana se conservó; y por lo mismo no se renunció en ella á la sencillez de Sófocles y de Eurípides. Esta sencillez es la causa de no introducir en la escena mas de tres interlocutores.

«*Nec quarta loqui persona laboret*,»

como dice Horacio: con tres personas y con el coro estaba suficientemente lleno el teatro.

En fin, el coro llenaba los intermedios. Por eso Horacio no permite á los dramáticos latinos piezas tan largas que pasen de cinco actos, ni tan cortas que no lleguen á este número, sin que conozcamos la razon filosófica de haberse fijado en él el de las pausas de representacion.

Hemos examinado el orijen de las reglas de composicion, dadas para el teatro antiguo. Ninguna de ellas está tomada de la naturaleza de las cosas, sino de las exijencias materiales de la escena y del espectáculo. Sin embargo fuerza es confesar que estas reglas bastaban para la verosimilitud, tal como la concibieron los griegos; pues no los hemos de tener por tan necios que creyesen causar ilusion con su coro siempre en escena y testigo de cuanto se meditaba ó se hacia, ni con sus canciones y movimientos periódicos y regulares. En el teatro no hay ilusion: ningun espectador cree verdadero lo que pasa en la escena: sin embargo, despues que ha hecho concesiones al autor y á los actores, no quiere que la licencia de estos ni de aquel llegue á tal punto, que destruyan el placer y el interes que él siente ya por los sucesos, ya por los personajes representados. El placer de la representacion es semejante al que nos produce una novela leida. Nace de la simpatía que ejercen en nosotros las ideas ó sentimientos ajenos. Cuando asistimos á la representacion de Edipo, no solo no creemos que el actor es el desgraciado rey de Tebas; pero ni aun creemos que haya existido esta víctima del fatalismo. Con todo nos ponemos en su lugar, para lo cual hacemos todas las suposiciones necesarias por imposibles que sean. ¿No temblamos muchas veces con solo imajinar que estamos al márjen de un precipicio?

El interés, pues, que escita el drama, nace de que nos sustituimos al actor, asi como el de una novela tiene el mismo orijen. Cualquier cosa que destruya este impulso simpático, nos disgusta, nos incomoda. La verosimilitud teatral no se dirije, pues, á hacer *creibles* las cosas que se representan, sino á hacerlas *interesantes*. Por esa razon

se dan al autor dramático muchas concesiones contrarias á la verosimilitud: por ejemplo, que César ó Alejandro hablen en verso castellano ó frances: que una perspectiva que se nos presenta sea el foro de Roma, la plaza de Aténas ó los pensiles de Babilonia: que un actor á quien conocemos de vista ó de trato sea Sócrates ó Neron, etc. etc. En la ópera se aumenta mas el número de concesiones. *Interesadnos y haced lo que querais* es la divisa del espectador.

¿Destruyen este interes las concesiones que se oponen á la verosimilitud material de la escena? No. Cuando no eran conocidas las decoraciones teatrales: cuando una miserable cortina era el único medio de separacion entre el proscenio y el vestuario, los pasajes verdaderamente buenos interesaban á los espectadores. ¿Y no nos arrancan lágrimas las quejas de Andrómaca ó de Lear? ¿No nos estremecemos al verso de Don Mendo en *García del Castañar*,

Aquel es el Rey, García,

solo á la simple lectura, y sin ninguno de los medios de ilusion ó verosimilitud dramática?

Pero lo que verdaderamente destruye el interes es la falta de verosimilitud *moral*; esto es, que los personajes hagan lo que no deben hacer, atendido el carácter que se les ha atribuido, ó no hagan lo que deben hacer bajo la misma hipótesis; ó en fin que el hombre se represente en la escena diverso del que concebimos, del que somos; porque entónces se falsifica el principio de Terencio, en el cual se funda todo el interes teatral.

«Homo sum; humani nihil á me alienum puto.»

«Hombre soy: nada del hombre
puede serme indiferente»

Pero si el personaje que nos presentan no tiene punto alguno de contacto con la humanidad tal como la concebimos, en vano se cansará el actor: no nos interesará, porque nada de hombre *(nihil humani)* verémos en él.

Asentados estos principios, veamos si Sófocles y Eurípides tuvieron bastante con las formas del teatro griego y con las concesiones que les hacia el auditorio de Aténas, para representar fielmente el hombre tal como era conocido en el siglo de Arístides y de Péricles.

El hombre que conocian los griegos era puramente fisiolójico en cuanto á la moral. Como aquella nacion injeniosa habia convertido todas las pasiones en divinidades, mal podria exijir de los hombres que fuesen mejores que sus dioses: mal podria condenar en la humanidad que cediese al poder del destino, ni al fatalismo que la relijion pagana preconizaba. Asi es que en el teatro griego las pasiones caminan siempre *en línea recta*, por decirlo asi, sin que detengan ó tuerzan el paso por el remordimiento ni por la advertencia de ningun freno interior.

Casi no habia en Grecia vida doméstica, que tanto contribuye á imprimir caractéres individuales á las pasiones y á las costumbres. Los ciudadanos vivian en el foro; las ideas y sentimientos, y hasta los sucesos y los afectos eran comunes.

El poeta dramático, que debia describir una sociedad de esta especie, no podia quitarle á las pasiones humanas el carácter de generalidad que tenian. El ambicioso, el amante, el vengativo, el iracundo, el virtuoso, el patriota, el héroe debian necesariamente ser pintados con los colores propios de su vicio ó de su virtud: mas no era posible introducir en el cuadro circunstancias ó diferencias individuales; porque esas diferencias no existian en la realidad, viviendo todos los ciudadanos de una misma manera.

De aqui se infiere que las reglas del teatro griego, por mas estrechas que fuesen, eran suficientes para las exijencias del auditorio y para las necesidades del poeta. No olvidemos que la mayor parte del tiempo del espectáculo se empleaba en los movimientos y cantos del coro; pero aun le quedaba hueco al autor para desplegar suficientemente cuatro ó cinco caractéres, entre los cuales sobresalia uno ó dos; para formar el nudo de una accion sencilla, y para conducirla con un corto número de incidentes al desenlace. Lo mas difícil en toda composicion dramática, que es la descrip-

cion y unidad de los caractéres, podia hacerse con comodidad en aquel cuadro, por mas reducido que fuese; pues bastaba presentarlos en dos ó tres ocasiones para que fuesen conocidos. Todo lo que habia que pintar era el *hombre esterior*, sin luchas que despedazasen su corazon, sin particularidades ni circunstancias que caracterizasen el individuo; en fin, sin esa infinidad de matices diversos que han introducido en los vicios y virtudes de la sociedad humana el uso de la vida doméstica por una parte, y por otra la creencia de una relijion que influye inmediatamente en las costumbres.

El *Edipo rey*, de Sófocles es justamente tenido por el drama mas complicado del teatro de Aténas; y es admirable la sagacidad con que el autor desenvuelve succesivamente todas las partes del terrible misterio encerrado en la existencia de aquel héroe, víctima del fatalismo. Pero obsérvese que si la intriga de la fábula costó algun desvelo al trájico griego, no puede decirse otro tanto de la invencion de los caractéres. Edipo es rey, y buen rey; pero no olvida el orgullo de su dignidad, ni la irascibilidad de su condicion en sus contestaciones con Tiresias y Creonte; en esta parte es idéntico su carácter al de Agamenon disputando con Pirro en *las Troyanas* de Séneca, y al del rey de Corinto en *la Medea* del mismo, mandando salir de su estado á la esposa abandonada de Jason. Medea y Clitemnestra adoran un mismo dios, que es el de la venganza; solo se diferencian en los medios de conseguirla. Hércules atormentado por el veneno del Centauro Neso, Ayax por el oprobio de su locura, y Filoctétes, llagado y abandonado en Lemnos, se quejan de la misma manera. En fin, Electra, vengativa como su madre, y Orestes, incitado por los mismos dioses al parricidio, tienen igual impetuosidad, no detenida por ningun freno, para lograr su infausto proyecto.

Habia otro motivo mas para que fuese ménos difícil la descripcion de los caractéres, y es; que no era lícito á los poetas alterar en la escena la idea que los griegos tenian formada de sus antiguos héroes y monarcas, idea conservada por la tradicion, alimentada por la creencia gentílica, que reconocia como deidades á muchos de aquellos héroes, y ligada con las pasiones políticas de las repúblicas griegas, que se complacian en no ver mas que crímenes é infortunios en los palacios y en las familias reales. Asi el único trabajo del poeta era conducir la accion, escribir buenos versos y componer diálogos naturales é interesantes.

Vemos, pues, que el teatro de la antigüedad satisfacia completamente las exijencias del auditorio que asistia al espectáculo; pues le presentaba personajes conocidos de su historia bajo el aspecto que mejor satisfacia sus pasiones, y en ellos veia, y veia con placer, al hombre, tal como era entónces, tal como le importaba estudiarlo y conocerlo, esto es, esterior y entregado al ímpetu de sus pasiones y al imperio ciego del destino. Asi no debemos estrañar que Aristóteles, dictando reglas de poesía dramática á su nacion y á su siglo, insertase como cánones del buen gusto, al lado de los principios que tienen su orijen en la naturaleza, las prácticas y costumbres del teatro de Aténas; ni que Horacio reprodujese una parte de ellas en su epístola á los Pisones; pues nadie ignora que la literatura romana fué imitacion ó copia de la griega; y como por otra parte la relijion y la vida civil eran las mismas en ambas naciones, debian serlo tambien los espectáculos dramáticos.

Hemos dicho y probado que la escuela actual del romanticismo dramático tiene por objeto describir *el hombre fisiolójico* de Sófocles y de Eurípides. Si su objeto es el mismo que el del teatro griego, no sabemos que pueda haber razon para abjurar las formas antiguas, sino la falta absoluta de genio en los dramaturgos actuales.

En efecto, estos tienen sobre los poetas griegos una ventaja preciosa, y es haberse desterrado el coro de la trajedia moderna. Pueden, pues, desenvolver con mas amplitud la accion, describir con mas exactitud los caractéres. ¿Qué necesidad tienen de quebrantar las tres unidades? ¿No basta una sola fábula, un solo lugar, un tiempo no interrumpido para desenvolver un carácter de los que ahora se presentan en escena? Para describir un adúltero, una prostituida, un ministro infame, una princesa digna de la horca; para pintar esos monstruos, esas pasiones desenfrenadas, esa inmoralidad sin contrapeso alguno ¿se necesitan tantas licencias? Cuanto mas pronto se llegue al suicidio, catástrofe obligada de todos esos dramas, como en otro tiempo lo era el casamiento, será mejor. ¿Por qué no hacen lo que hacian los Sófocles y Sénecas describiendo lo mismo? ¿Será por ejercer actos positivos de independencia y de desprecio al código de

Aristóteles? No: ya dieran ellos algo por ser capaces de escribir *la Jaira ó la Alcira*. No observan las reglas, porque carecen de talento dramático. Si lo tuviesen, no se arredrarian de la estrechez de los preceptos: al contrario, los mismos preceptos, la misma dificultad de observarlos les servirian de estímulo y de alas para volar. Ninguno de los dramas de que hablamos, encierra tantos incidentes como una comedia de Calderon; y vemos que este poeta, cuando quiso someterse á las reglas, compuso con la misma facilidad que en sus demas comedias. Díganlo sino, *el maestro de danzar*, y mas aun *los empeños de seis horas*, que aunque colocada en todas las listas entre las apócrifas suyas, es en nuestra opinion auténtica: á lo ménos de Calderon es el estilo y el juego dramático.

Nosotros estamos muy lejos de creer que las tres célebres unidades sean reglas dictadas al drama por la misma naturaleza. No tardarémos en manifestar los fundamentos en que nos apoyamos para creerlas reglas de *mera convencion*. Mas no hay duda que pertenecen á la verosimilitud material; y por tanto son de tanto valor en la dramática, por lo ménos como la propiedad de las decoraciones y de los trajes. Deben observarse hasta donde sea posible, sin minuciosa supersticion. Todo hombre de buen gusto tolerará pacientemente su quebrantamiento, siempre que sea necesario para producir grandes efectos teatrales; pero no permitirá esa licencia al autor que abuse de ella para presentar monstruosidades en moral y en literatura.

DE LA OPERA,

CONSIDERADA COMO DRAMA.

El abate Batteux, en su excelente obra de *las bellas artes reducidas á un mismo principio*, considera el espectáculo de la ópera como el teatro de los triunfos de la imajinacion. En él se reunen, dice, los encantos de la música, de la poesía, de la declamacion, del baile, de la pintura, en fin, de todas las artes imitativas. Pero es forzoso confesar que esta reunion solo se gozó en Italia por algunos años, esto es, mientras se representaron en ella las óperas de Metastasio. Despues se ha introducido la costumbre de sacrificar la poesía á la música; y el drama, es decir, la parte principal del espectáculo no es mas que un *libreto*, escrito por un poeta alquilado y sometido á las exijencias y aun preceptos del compositor.

Esto quiere decir en otros términos, que á la ópera solo se va á oir música, como si se fuera á un concierto, y que es muy lójica la nueva denominacion de *Academia de música* que se ha dado en Paris al teatro de la ópera francesa.

No sucedia así en Aténas, donde bajo el nombre de trajedias se representaban verdaderas óperas, con declamacion notada, aunque mas sencilla que nuestros modernos recitados, y con frecuentes coros líricos en los intermedios. Los pensamientos varoniles de Sófocles no se modificaban á voluntad del compositor musical; ni se exijia de Eurípides que refundiese sus versos para introducir en ellos palabras de cierto y determinado número de sílabas, y con acentos y desinencias fijas. El poeta escribia su obra y el músico la notaba.

No tenemos ideas bien exactas de la música de los antiguos: solo sabemos, de una manera vaga, que era sencilla y espresiva; pero no tan rica y variada como la actual, perfeccionada por tantos y tan grandes maestros. No es estraño, pues, que hallándose capaz de espresar cuanto quiera, se le dé la primacía sobre el pensamiento poético; porque ella tambien lo tiene, como todas las bellas artes, y su efecto es mas profundo, aunque no tan exacto, como el del lenguaje.

Establecida, pues, la competencia entre el poeta y el músico, fué necesario separarlos. Ni Racine quiso escribir versos para la ópera, ni Rossini querrá emplear sus no-

tas sino en versos hechos á su gusto, y á propósito para desenvolver el pensamiento musical que tenga en la imajinacion.

Esto es conforme á la naturaleza de las cosas. Parece imposible hacer coincidir á entrambos artistas en un mismo órden de ideas: y mucho mas difícil espresarlas bien con dos instrumentos tan diversos y sometidos á reglas tan diferentes, como son el lenguaje y el sonido. El entusiasmo y la inspiracion dictarán al poeta palabras y frases, indóciles á la armonía musical; y al músico, combinaciones de sonidos que no puedan concertarse bien con el desenvolvimiento del período poético. Era, pues, muy difícil que se conviniesen. El poeta se retiró al teatro dramático, y el compositor quedó dueño absoluto de la ópera.

Pero los placeres del auditorio se han reducido á la mitad. Son muy raras las ocasiones en que se reunan buenos versos con la música encantadora de Bellini ó Donizzetti. Por lo general la versificacion está bien acentuada, como debe estarlo para aplicarle la música; pero es menester apartar la imajinacion de los versos para no esponerse á perder el entusiasmo que inspira el trabajo del compositor. Si este ha querido brillar solo, lo consigue; pero entiende muy mal sus intereses y los del auditorio; porque nunca se siente mas el hechizo de la música que cuando se aplica á escelentes versos, y unen entrambas artes sus esfuerzos para hacer una sola é idéntica impresion en nuestros corazones. Entónces el delirio del entusiasmo llega á su colmo.

En efecto, la impresion de la música es, como ya hemos dicho, mas vehemente y profunda. Afectando á un mismo tiempo la imajinacion y el oido, se apodera del alma y del cuerpo: logra enternecer, irritar ó elevar el corazon. Habla al alma; pero lo que le dice es vago y general. Escita la benevolencia, el enojo, las demas pasiones; pero oculta el objeto á que se dirijen; porque su instrumento no alcanza á tanto. Eso es lo que sucede en los conciertos instrumentales. El placer del oido es completo: el de la imajinacion se pierde en la vaguedad de las sensaciones. Es esto tan cierto, que el que asiste á estas academias no puede gozar por no ser intelijente, el placer de las dificultades vencidas, de la orijinalidad de las combinaciones ni del mérito arquitectónico de la composicion: si tiene fantasía viva ó un corazon sensible, imajina en su interior un drama improvisado, á cuyas diversas situaciones pueda acomodarse la succesion de sonidos que está escuchando. Si la música es sencilla ó pastoral se traslada á los prados de Arcadia ó á los collados de Sicilia: si es guerrera á los campos de batalla ó á una plaza en el momento de asaltarla. Procura, en fin, *personificar* su placer para que sea mas completo.

Pues eso es precisamente lo que hace, ó por lo ménos debe hacer la poesía en la ópera, dar alma y existencia fija y determinada á los objetos, especificar las situaciones, quitarle á la música su vaguedad sin quitarle nada de su hechizo, y hacer la impresion tan cierta como es profunda. Unida la buena poesía á la música se apodera el arte no solo del oido, sino tambien de la intelijencia: presenta mas exactas las imájenes á la fantasía; y ofrece al corazon un alimento mas seguro y abundante.

Hemos dicho que es menester para producir este efecto *buena poesía*; pero la que ha de ser cantada tiene caractéres muy diferentes de la que se consagra esclusivamente á la lectura. En esta la riqueza y escojimiento del lenguaje poético, la multitud de adornos y de imájenes oportunas, y el corte artificioso y variado de la versificacion constituyen gran parte de su mérito. En los versos cantados ha de haber mas sobriedad en cuanto á los ornamentos, mas sencillez en la frase, mas fluidez en la armonía. Es menester que los versos se canten por sí mismos.

Acaso lo que ha disgustado á los compositores de música, del auxilio de su hermana, ha sido encontrar con poetas, no solo sin ninguna intelijencia en la música, sino tambien ignorantes de las modificaciones que deben hacerse á la espresion poética en este caso. Los versos deben tener colocados los acentos con igualdad: no se admiten las transposiciones muy atrevidas, ni los arcaismos que no sean muy usados en poesía. Es menester evitar las voces duras y de áspera pronunciacion: las sinalefas violentas, los cortes que interrumpan la armonía, y las contracciones desacostumbradas de vocales. Se ve, pues, que es mas difícil escribir buenos versos para ser puestos en música, que escribir una escelente oda. Dénsele á un compositor para que los note, unos ver-

sos en el gusto de los de Herrera, y por mas bellos que sean, por mas semejantes á su insigne modelo, será la empresa imposible.

Nadie ha conocido esta especie de versificacion mejor que Metastasio. Es indefinible el hechizo de sus versos. Su frase siempre sencilla, siempre pura, nada deja que desear ni al ánimo ni al oido. Goza de la *facilidad dificultosa* que tanto y tan justamente elojió Argensola. Era tan nimio en la eleccion de las palabras, que segun se dice, tenia formado un diccionario de las voces, que habia de emplear en sus composiciones, y jamas le fué infiel. Y no por eso descuidó los adornos poéticos que su género permitia. Sus poesías estan enriquecidas de imájenes, ya risueñas, ya terribles, ya melancólicas: pinta como nadie el derretimiento de un corazon enamorado, el fervor de los celos, las sospechas de la ambicion y de la tiranía, la serenidad del corazon virtuoso que lucha con el infortunio. Si á esto se agrega que jamas falta á sus óperas el interes dramático de la accion y de las situaciones, no será mucho decir que es entre todos los poetas el único que ha sabido versificar para la música.

Creemos que no es posible la reconciliacion entre las dos artes, sin que cada uno de los dos artistas conozca hasta cierto punto la profesion del otro; porque solo asi se conseguirá que no se opongan mútuamente dificultades y tropiezos. El poeta, conociendo el carácter particular del músico, escribirá dramas que se adapten á él y versos que se acomoden bien á la frase música, y el músico sabrá exijir de su compañero los sacrificios que permita la poesía. Si se preguntase de quién debia ser el pensamiento principal y dominante del drama, responderíamos que del músico. Este dictaria las pasiones que deben dominar en la composicion: un buen poeta no tendria dificultad en crear las situaciones y los versos. Solamente de este modo podria llegar la ópera al mayor grado de perfeccion.

DE LA MORAL DRAMÁTICA.

ARTÍCULO I.

Es una idea harto vulgarizada la de que el teatro es la escuela de las costumbres; que la comedia, jugando y riendo, corrije los defectos morales; que la representacion de los sentimientos humanos purifica los de los espectadores. Pero no es ménos comun entre las personas de moral mas severa, considerar la escena como corruptora de las costumbres, como una diversion cuando ménos peligrosísima, inventada por la ociosidad para tender lazos á la inesperiencia. Y no se crea que esta opinion es esclusiva de los que profesan el ascetismo cristiano: el célebre Juan Jacobo Rousseau la sostuvo con suma habilidad, y aun con cierta apariencia de victoria, contra un hombre tan sabio y elocuente como Dalembert.

Dictámenes tan encontrados y con tan buena fé defendidos por varones insignes en literatura y en filosofia, merecen ser examinados detenidamente. Si es posible, procurarémos esplicar el principio vital de cada uno de los dos sistemas.

¿Qué fué el drama en su orijen; qué es en su esencia? La representacion de acciones y sentimientos humanos: la imitacion de nuestras pasiones, ideas y costumbres. Esto es y nada mas. Ni entre los griegos y romanos, ni en la edad media, ni en ninguna nacion de la Europa moderna se ha creido que se asistiese al teatro para recibir una instruccion moral, sino para complacer la fantasía con aquella imitacion. ¿Está bien hecha? salimos complacidos. ¿No lo está? Sentimos un disgusto semejante al que esperimentamos al oir una música discordante ó al ver un cuadro mal pintado. En una palabra, buscamos en la escena, como en todas las composiciones de las bellas artes, orijinalidad, belleza, gracias de estilo y de espresion.

Ninguno de los antiguos preceptores de poética ha mirado el teatro como censor de

las costumbres. Horacio no habla de él sino como de una diversion digna de hombres sensatos, y todas las reglas dramáticas que contiene su admirable epístola á los Pisones, las deduce de este principio: *la representacion debe producir placer*. Es verdad que al mismo Horacio debemos el axioma de *mezclar lo útil con lo agradable*. Despues darémos su esplicacion, porque esta mezcla no se opone á lo que hemos dicho acerca de la naturaleza del drama.

Es verdad tambien que Aristóteles atribuyó á la trajedia el efecto moral de *purificar las pasiones del terror y la compasion*, pasaje que ha atormentado mucho á sus comentadores; pero de cualquier manera que lo espliquen siempre será el *efecto*, no el *objeto* de la representacion dramática entre los griegos; pues se sabe que este género de poesía tuvo su oríjen en las fiestas de Baco, y que de los diálogos informes y las rapsodias con que empezó, se elevó á la altura que le dieron Sófocles y Eurípides. Y es tan cierto, que aquella *purificacion* no es esencial á la trajedia, que en nuestros dias su efecto moral mas notorio é inmediato no es purgar nuestros afectos, sino inspirarnos un saludable terror á las pasiones exaltadas.

Tambien es cierto que los trájicos griegos procuraron inocular en el pueblo el odio á la monarquía y el dogma del fatalismo. Pero estos sentimientos, político el uno, y el otro relijioso, estaban en el espíritu de los espectadores, y el poeta dramático nunca puede sustraerse al influjo de las ideas dominantes. Por la misma razon se representaban en la edad media los *misterios*, en tiempo de la casa de Austria los *autos sacramentales* y Calderon, Rojas y Alarcon poblaron la escena española de caballeros y damas, y la convirtieron en templo del valor, de la honra y de la hermosura. Á cada nacion, á cada época se presentan en los espectáculos los objetos que mas le agradan.

En fin, no puede negarse que la comedia primitiva de los griegos tomó un carácter mas que democrático, y presentó de una manera ridícula y con una censura amarga y mordaz en el teatro de Aténas sus sábios, sus poetas, sus generales y sus majistrados. Parece, pues, que tuvo una tendencia política. Mas no era así, Aristófanes y sus imitadores, poseedores del talento de la sátira, la emplearon de la manera mas agradable á aquel pueblo soberano; porque si á los reyes se les lisonjea con sus propios elojios, el modo mas seguro de agradar á las democracias es degradar á los hombres que sobresalen.

Las escuelas de moral eran en la antigüedad griega y romana los escritos de los filósofos, el Pórtico, la Academia. La política se aprendia en el manejo de los negocios y en la historia. El teatro estaba esclusivamente dedicado á la diversion. Asi es que cuando la comedia tuvo que renunciar á la sátira personal porque las leyes reprimieron su licencia, apareció el drama de Menandro, escrito, si hemos de juzgar por las imitaciones que de él hizo Terencio, meramente para halagar la imajinacion de los espectadores con las pinturas bien hechas de los amoríos y locuras de los jóvenes, de las astucias y supercherías de los esclavos para arrancar á los padres avaros algun dinero que sirviese á los vicios de sus hijos, y de las costumbres innobles de las cortesanas, terceros, parásitos y desvergonzados. Tal vez se mezclaba á la descripcion de los caractéres alguna intriga novelesca, cuyo objeto era solo divertir é interesar á los espectadores. Los romanos, que nada añadieron al teatro griego sino la complicacion de la fábula cómica, jamas consideraban la escena sino como una diversion. Asi es que la dejaban por ir á los espectáculos sangrientos del circo, que los divertian mas.

Entre las naciones modernas es todavia mas visible la separacion entre el teatro y la moral. Esta se enseña en los púlpitos y en los escritos relijiosos y filosóficos, no en la escena. El cristianismo declaró la guerra desde su nacimiento á los espectáculos teatrales; hubo para ello dos razones muy justas:

1.ª Que dichas representaciones comenzaban y concluian con sacrificios á Baco, cuyo altar estaba á un lado del teatro.

2.ª Que la mayor parte de las piezas que se representaban eran inmundas y obscenas, como puede verse en las comedias que nos quedan, y se infiere de lo que Horacio y Juvenal dicen de los sátiros y las pantomimas. El teatro moderno es mucho mas casto; pero ¡cuánto hay todavia que reformar en él para que pueda ser tolerable á los ojos de la virtud!

El teatro, pues, considerado en su esencia y su objeto, no se dirije á enseñar la mo-

ral ni á rectificar las costumbres, sino á proporcionar á los ánimos un placer semejante, aunque mas vivo, al que producen las demas bellas artes.

Sin embargo, hay alguna verdad en la opinion contraria á la que hemos adoptado. Sin elevar el teatro á la altura de una cátedra de moral, sostenemos no solo que debe respetar la virtud, sino tambien inclinar y disponer los ánimos á ella. No tardarémos en disolver esta aparente contradiccion.

ARTÍCULO II.

Es un yerro muy notable, en cualquier teoría, tomar por principio los corolarios, por mas íntimamente unidos que estén los unos con los otros. En materia de poesía, el principio es la belleza: la virtud es una consecuencia, aunque imprescindible y necesaria. En el teatro la moral es un corolario; el elemento principal la diversion y el placer. En el siglo pasado se le llamó la escuela de las costumbres, quizá para impedir que los hombres concurriesen á la que lo es verdaderamente.

Mas no por eso deja de ser la poesía dramática útil á la virtud. Si su objeto es interesar, es imposible que esto se logre, sin que el resultado del drama sea favorable á los intereses de la moral. La mayor parte de los individuos que concurren al teatro, pertenecen á la sociedad culta. ¿Cómo pueden recibir placer en las representaciones inmorales? Y aunque quisiésemos calumniarlos hasta suponerlos bastante corrompidos para complacerse en la *imitacion* de la maldad, concurren al espectáculo en compañía de sus mujeres y de sus hijos: ¿cómo es posible que gusten de hacerlos testigos de escenas abominables, ni que se imbuyan en máximas contrarias á la virtud? Porque, no nos engañemos: hay mucha perversidad en el mundo; pero serán contados los padres y maridos que no procuren separar á sus hijos y consortes del camino de la corrupcion, aunque tal vez se hallen ellos mismos encenagados en sus lodazales.

Por otra parte, es imposible que haya belleza moral sin virtud, y la belleza es el alma del teatro, así como lo es de los demas géneros de poesía, y en cierto modo, aun mas: porque en el drama se describen esclusivamente acciones y caractéres humanos; y es imposible presentar el hombre á los espectadores, sin producir en ellos efecto moral. Tal es la simpatía que escita en nosotros todo lo que pertenece á nuestra naturaleza. Ahora bien, este efecto moral puede ser bueno, esto es, movernos á la práctica de las virtudes dulces ó sublimes; ó malo, inclinándonos á las debilidades vergonzosas, á las atrocidades violentas. Fácil es de conocer el camino que en esta parte señalan al autor dramático las leyes y preceptos de su arte. La virtud, pues, principal objeto de la moral, es necesaria tambien en literatura, señaladamente en la dramática.

Como ningun medio de favorecer las rectas inclinaciones y de reprimir las malas, debe parecer despreciable, ni ser despreciado, creemos que debe incitarse á los poetas dramáticos á escribir con tal cuidado sus composiciones, que resulte del placer mismo la utilidad moral. Para esto no necesitan mas que observar bien las reglas de su arte. Asi deben entenderse las reglas de Horacio sobre la reunion de lo provechoso con lo agradable. Este insigne lejislador del buen gusto conocia muy bien que no bastan las fábulas novelescas, ni el buen estilo ó la versificacion esmerada para interesar vivamente á los espectadores: apesar de estas dotes, si no hay resultados morales en los dramas (*expertia fugis*), disgustarán á los hombres sensatos que gustan de estudiar el hombre en las representaciones teatrales.

Un personaje de una trajedia de Eurípides pronunció en la representacion algunos versos de su papel impíos y blasfesmos. El pueblo de Aténas se indignó contra el poeta, que se disculpó suplicando que se esperase al fin del drama y se vería castigada debidamente la inmoralidad sacrílega del interlocutor. Este hecho prueba la necesidad de la moral para causar placer en el teatro.

San Agustin refiere que representándose en Roma el *Atormentador de sí mismo* comedia de Terencio, al pronunciar uno de los actores el célebre verso " homo sum, humani nihil á me alienum puto" (*soy hombre y me interesa todo lo que pertenece á la humanidad*) se levantaron á aplaudirle todos los espectadores, por mas que fuesen diferentes

en patria y en creencias. ¿Se quieren producir grandes efectos teatrales? Háblese al corazon de los hombres: despiértense los sentimientos de la naturaleza, siempre morales, siempre justos, siempre infalibles.

Obsérvese que nuestro insigne Moratin, en las pocas, pero preciosas composiciones que nos ha dejado, ha procurado siempre terminarlas con una situacion moral, que excita el enternecimiento propio de los afectos benévolos. Ya es una madre que renuncia entre los brazos de sus hijos á la ridícula vanidad por la cual iban á ser infelices: ya un censor literario que socorre la indijencia de quien para cumplir sus obligaciones domésticas no tenia otro recurso que escribir mamarrachadas: ya un tio que cede gimiendo á su sobrino jóven y amador la hermosura que habia conseguido volverle á la edad de las ilusiones. ¡Cuán amables son estas situaciones á las almas sensibles y virtuosas! Tenga en hora buena Moliere la primacía de la fuerza cómica; pero los resultados morales del Terencio español son muy útiles y mas agradables que Jorge Dandia queriéndose tirar al rio, ó el Misántropo, confirmándose con sobrada razon en su aborrecimiento al género humano.

Es tan esencial al drama la espresion de los buenos sentimientos morales, que Plauto en el prólogo de su comedia *los Cautivos*, en la cual campean la bondad y la ternura de dos amigos, dice: «*Pocas comedias se ven, en las cuales se hagan mejores los que son buenos.*» En efecto, pocas hubo de esta calaña en el teatro de Roma; y si se ha de decir todo, el mismo Plauto no escribió otra cosa que se le parezca.

De cuanto hemos dicho hasta aqui, resultan estas dos verdades: 1.ª que el objeto del teatro es agradar é interesar con la imitacion de las acciones y costumbres humanas: 2.ª que este agrado y este interes no pueden ser completos, si no se escitan en la representacion sentimientos virtuosos, ya benévolos, ya sublimes.

El teatro no es escuela de moral; pero contribuye (ó á lo ménos debe contribuir) á inspirarnos amor á la virtud. Así solo, y solo así, se pueden combinar las dos opiniones opuestas.

No es inútil, como podria parecer á algunos esta discusion; porque supongamos que un autor dramático preocupado de que *en el teatro debe enseñarse la moral*, se propusiese escribir dramas con este objeto esclusivo. Es imposible que produjese nada bueno. Sentencias, máximas, filosofía, relijion, si se quiere, llenarian todas sus escenas; y no habria ni situaciones, ni fábula, ni aun verosimilitud. Escribiria un poema *severo* como aquellos, que segun dice Horacio, eran mirados con desprecio por la juventud romana. Esta no es una hipótesis finjida á placer. Tres insignes dramáticos han incurrido en semejante error, y han merecido ser notados por él: Voltaire, pugnando por introducir en la escena la filosofía del XVIII; Schiller su escepticismo filosófico y relijioso, y Alfieri su aborrecimiento á la monarquía y á los monarcas. Siempre se cometen defectos, por grande que sea el talento del escritor, cuando se desconoce el objeto primario y esencial de la composicion.

ARTÍCULO III.

CONVENCIDOS ya de que la moral es un elemento necesario, aunque no el objeto esencial de la poesía dramática, es tiempo de examinar de qué manera deberá introducirse en las diferentes clases de dramas para que produzca el mayor efecto posible.

Dos son los medios de que se puede hacer uso para inspirar el amor á la virtud, las máximas y los sentimientos. El primero se dirije á convencer el entendimiento, y es mas propio de los escritos filosóficos y ascéticos: el segundo que domina principalmente en la oratoria sagrada y en la poesía, es mas seguro, porque inclina inmediatamente la voluntad.

No es esto decir que no se admiten las máximas y sentencias morales en el drama; pero debe cuidarse mucho de que el interlocutor no abandone su carácter peculiar, por revestirse del cargo de censor ó predicador. Esto se evitará si en lugar de espresar el pensamiento moral de una manera genérica y propia de la filosofía, se individualiza y contrae al mismo que hable ó á otro personaje. Sírvanos de ejemplo la

sentencia ya citada de Terencio: *Soy hombre y me interesa todo lo que pertenece á la humanidad.* El filósofo hubiera dicho generalmente: *al hombre debe interesar todo lo que pertenece á otro hombre*; pero el personaje dramático debió hacer mas individual la idea, y así consiguió, ademas de hacerla mas accesible á la imajinacion, convertirla en un sentimiento virtuoso.

Pero los efectos morales del teatro, que resultan de los caractéres y de las situaciones, son los mas comunes y decisivos.

Es menester mucho cuidado en la introduccion de los caractéres. Es una regla que no se debe traspasar, evitar los caractéres bajos. La vileza, la traicion, la perfidia, los sentimientos innobles no son dramáticos. El pueblo mismo, guiado por el instinto moral de la naturaleza, los recibe con un murmullo de indignacion. Nada hay bello en la alevosía: nada ridículo. No escita risa lo que se aborrece: no escita interes de ninguna especie lo que se desprecia. Todos los efectos dramáticos que pueden producirse por estos medios odiosos, hubieran resultado de otra combinacion mejor meditada y mas análoga á los sentimientos comunes de la humanidad. ¿De qué sirve el detestable Yago en *el Otelo* de Shakespeare? ¿Necesitó de las infernales sujestiones de un malvado de la misma especie el engañado Orosman para atravesar el seno de su amante?

Á la verdad pueden y aun deben presentarse en la escena vicios, crímenes y aun atrocidades; pero no los que nacen de pasiones viles y patibularias, sino de las que son nobles, por lo ménos en su orijen, aunque se hagan culpables en su exaltacion. Pinte el poeta trájico con caractéres de fuego las consecuencias infaustas del amor, de la ambicion, del orgullo, de la venganza; afectos todos que suponen cierta elevacion de alma; pues aun la venganza, reprobada con razon por la buena moral, tiene su principio en el instinto natural de la justicia. Castigue el poeta cómico con el azote de Talía la avaricia, el pedantismo, la coquetería en cualquiera de los dos sexos, al murmurador, al mentiroso, al vano petimetre, al locuaz insufrible, al fanfarron cobarde. Estos cuadros, aunque tan diversos, pueden bien descritos mejorar la moral pública: los de las grandes pasiones, aterrando al espectador con la descripcion enérjica de sus tristes efectos: los de los vicios ridículos, mostrando su deformidad á los que no quieren ser el ludibrio de sus semejantes. Pero ¿qué utilidad moral puede producir un caracter diabólico ó un alma vil? ¿Qué interes puede escitar? ¿Se ha inventado el teatro para los demonios ó los cortabolsas?

De aquí se infiere con cuán poca razon se han querido introducir en el teatro esos caractéres de perversidad exajerada que hacen el mal solo porque es mal; esos hombres sometidos ciegamente á una pasion que los arrastra sin sentir remordimientos y sin que su razon reclame; esas almas ajitadas siempre entre el crímen y el suicidio. Los espectadores han asistido con admiracion de la novedad, pero sin interes, á esos cuadros infernales, por fortuna muy poco variados. El adulterio, el incesto, el suicidio, el envenenamiento y la horca se agotan pronto; y el género mas atroz es el ménos fecundo. ¿Qué simpatía puede haber entre los espectadores habituales de los teatros y semejantes monstruosidades?

Réstanos que tocar otra cuestion sumamente delicada, y es la de la pasion amorosa en el teatro. La galantería de la edad media tomó posesion de la escena cuando renacieron las letras, y aun todavía no ha sido posible arrojarla de ella. ¿Seria conveniente su espulsion?

Algunos dicen que sí, fundados en que es la que mas se inspira cuando se describe. Esta razon nos haría mucha fuerza, si supiésemos que basta no asistir al teatro para no sentirla, ó á lo ménos que viven mas olvidados de ella los que no la ven representar.

Sin embargo, el principio es cierto; pero debe servir al escritor dramático para alejar de la escena todas las afecciones físicas del amor, y describir solo sus sensaciones morales. Nosotros dirémos atrevidamente que en la trajedia no es perniciosa su imitacion si va acompañada de los terribles infortunios que produce el amor cuando es exaltado. En la comedia, propiamente dicha, no es mas que un episodio, y puede y aun debe describirse templado y sometido á la razon y á las conveniencias sociales.

Mas no será así como lo describieron Lope, Calderon y Moreto: por lo tanto, sus dramas no eran verdaderas comedias. Servian para describir las costumbres de su si-

glo y de su nacion, y en ellas entraban el honor y el amor como elementos esenciales. Se ha censurado mucho á Calderon por haber descrito las arterías de los amantes para verse y hablarse. Nosotros hemos leido á Calderon y hemos observado las costumbres actuales, y quisiéramos en el interes de la moral que los sentimientos que animan á los jóvenes de ambos sexos, se pareciesen á los que describió aquel insígne poeta.

El drama ha de reflejar necesariamente las costumbres de la sociedad; y como ni hay, ni ha habido, ni habrá ningun pueblo en el cual no tenga el amor asegurado su dominio, tampoco podrá ningun poeta dramático escusarse de describirlo. Todo lo que puede exijirse es que se describa con decencia, acompañado de las virtudes que lo embellecen cuando es lejítimo y guiado por la razon, y sometido á la desgracia cuando es exaltado y delirante.

DE LAS FORMAS DEL TEATRO INGLES Y DEL ESPAÑOL.

Examinarémos á un mismo tiempo la forma de estos dos teatros, porque nacieron en la misma época. Shakespeare imponia el sello de su genio á la escena británica, al mismo tiempo que Lope de Vega encantaba al pueblo español con sus producciones dramáticas, que en el fondo eran novelas puestas en accion. Pero antes darémos una idea general del estado de la literatura dramática en Europa á fines del siglo XVI.

Los principios de la literatura griega y romana dominaron, como era de esperar, en las academias y universidades en la época del renacimiento de las letras; pero el teatro, el mas popular y por consiguiente el mas indócil al raciocinio ó al sistema, de todos los ramos de la literatura, fué el que tardó mas en recibir la ley *clásica*. Ya tenía en cada nacion cierto carácter, acomodado al espiritu de los espectadores y consiguiente á su orijen en la Europa bárbara. Desde los siglos medios comenzaron las representaciones relijiosas con el nombre de *misterios*, y las farsas bufonescas, ejecutadas por los juglares. Los sitios en que se representaba, eran mas reducidos que los soberbios proscenios de Aténas y Roma. Un tablado y una cortina fueron al principio todo el aparato de la escena. Suplia esta pobreza la imajinacion del vulgo, que acudia ansiosamente á los espectáculos. Cuando las artes del diseño se perfeccionaron, comenzaron y se multiplicaron las decoraciones, con las cuales se hizo que un mismo lugar representase á la vista diferentes puntos.

En Italia compusieron los hombres instruidos trajedias observando las formas aristotélicas. Pero estas composiciones eran no mas que para los intelijentes: el pueblo concurria con preferencia á las composiciones en que se mezclaba la representacion y la música, á que tan aficionada ha sido en todos tiempos aquella nacion. En Francia echaron raices mas hondas las formas clásicas, adoptadas por la córte, cuyo gusto ha dominado siempre á toda la sociedad de Paris.

En Inglaterra fueron conocidas estas formas, como lo prueban algunos pasajes de Shakespeare: mas no sabemos que antes de este poeta se hubiese presentado al público ningun drama modulado por ellas. El hecho es que Shakespeare, creando el drama ingles, prescindió altamente de dichas formas como si no las hubiese conocido.

Este hombre extraordinario conoció las exijencias de su nacion y de su siglo, y consagró todo su genio á satisfacerlas. La guerra de las rosas que habia ensangrentado el suelo de su patria en el siglo XV, y las disputas relijiosas que amenazaban otra nueva revolucion, acostumbraron los ánimos de los ingleses á las tempestades políticas y á las pasiones y pensamientos enérjicos. Shakespeare, colocado entre Tomas Moro y Cromwell, fué digno intérprete de las virtudes de un corazon recto, de los delitos de la ambicion, de las lides interiores del alma, despedazada á un mismo

tiempo por las pasiones, por los remordimientos, por la versatilidad de la fortuna. Nadie ha pintado como él la incertidumbre de un pecho noble y honrado, como el de Hamlet, fluctuando entre el deseo de una venganza justa y el temor de una accion atroz y criminal: la lucha de un alma que aun no ha perdido su inocencia, como la de Macbeth, contra la ambicion y el amor reunidos: las interiores congojas de un padre como Lear, obligado á aborrecer los seres mas caros á su corazon: en fin, la máscara con que un malvado como Ricardo III se vé precisado á cubrir el desórden interior de su conciencia, ajitada por la necesidad de añadir á un abismo de crímenes otros nuevos abismos.

Es evidente que por grande que fuese su genio, nada de esto hubiera podido describir, á haber adoptado en sus dramas las formas del teatro griego. ¿Cómo sometido á ellas, hubiera puesto á sus personajes en tantas y tan distintas situaciones, dando en cada una un nuevo retoque á sus caractéres que los hacen cada vez mas conocidos del espectador? Porque no solo pinta Shakespeare una pasion, pinta un hombre, en el cual la pasion dominante tiene un sello individual, que solo pertenece á aquel hombre, y no es comun á los demas, aunque se hallen poseidos del mismo afecto. Otelo es celoso; pero sus celos son de Otelo, y ningun hombre los siente como él; así como ningun hombre se le parece en la tranquilidad irónica y terrible con que reconoce que ha dado muerte á un inocente.

Nada de esto puede hacerse con las formas clásicas. Ducis, dotado de talento dramático y de instruccion, lo emprendió; mas nada pudo conseguir sino echar á perder el Otelo, el Macbeth y el Hamlet de Shakespeare. En su trajedia del *moro de Venecia* nadie entiende por qué motivo Otelo sepulta el puñal en el seno de su esposa. Talma y Maiquez, á fuerza de talento, llenaron hasta cierto punto en la representacion los huecos de la trajedia francesa, que sacrificó á la verosimilitud material del teatro; y á las unidades de lugar y tiempo, la verosimilitud moral, que es la primera de todas. Es imposible describir los gigantes de Shakespeare sino en cuadros ámplios como los que este poeta elijió.

Nosotros no le creemos exento de defectos; pero ahora no tratamos de criticar sus obras; sino de demostrar que habiéndose propuesto describir al hombre que lucha consigo mismo, con los demas y con la fortuna, y no al hombre del destino ó de una pasion como los trájicos griegos, se vió obligado á renunciar á las formas estrechas del teatro de Aténas, y á adoptar otras mas ámplias. Su auditorio se las concedió; ¿por qué? porque no queria sacrificar un espectáculo que le agradaba á las unidades de convencion, cuando Shakespeare no faltaba á la principal, á la sola que exije la naturaleza del drama, que es la unidad de interés.

Shakespeare es, entre los poetas dramáticos, el primero que ha descrito al hombre como le concibe la civilizacion cristiana y monárquica, en lucha con sus pasiones, desplegando todas sus congojas, todos sus placeres interiores, aplicando su intelijencia á estudiarse y conocerse á sí mismo: ha sido el primero que ha representado no al hombre de una pasion, sino el de la conciencia entera. Las circunstancias individuales en que lo ha pintado, son tomadas del genio de su nacion: profundidad de juicio, enerjía frenética de pasiones, enerjía noble de la razon, la mas completa apariencia de tranquilidad en medio de las mas terribles tempestades del alma, y firmeza incontrastable en las resoluciones ya para el mal, ya para el bien.

Adoptó formas desconocidas de los antiguos. Acaso tal vez las estendió mas de lo necesario, y cuando lo hizo cometió un defecto. Pero no hay duda que le era necesaria mas amplitud de cuadro para pintar objetos mas grandes.

Shakespeare nada tiene de comun con la nueva secta de dramaturgos que hemos anatematizado en nuestros artículos anteriores, sino acaso las formas dramáticas. El resultado moral de sus composiciones es siempre bueno: porque siempre resulta *amable la virtud y aborrecible el vicio y el delito*. No vemos en él calumniados ni envilecidos los reyes ni los sacerdotes, sino pintados con los negros colores que les corresponden, los tiranos y los malvados.

Si á las formas, mas ámplias que las del teatro griego, que necesitaba Shakespeare para conservar la verosimilitud moral en sus descripciones, se quiere dar un nombre, desconocido al bardo británico, y al padre del teatro español Lope de Vega, no

tenemos ninguna dificultad en que se les llame *formas románticas*, tomada esta palabra no en el sentido ridículo que se le da en el dia, sino en el único soportable que puede tener, y que ya hemos esplicado, esto es, entendiendo por *romántico* lo perteneciente á la literatura cristiana y monárquica, propia de nuestra civilizacion actual.

Casi al mismo tiempo que Shakespeare daba al teatro de su nacion las formas que á pesar de Addison y de otros partidarios de las unidades griegas, ha conservado hasta ahora, resolvia Lope de Vega en España una cuestion que habia durado todo el siglo XVI.

La cuna de nuestro teatro fué, como en los demas pueblos de Europa, la relijion y la alegoría. Misterios y ficciones alegóricas fueron las primeras representaciones. Juan de la Encina, dando el nombre de églogas á sus dramas, introdujo los pastores en el teatro; y uno de ellos hacia el papel de *Bobo*, que despues, con el nombre de gracioso, fué en la escena española un personaje tan esencial como el del coro en el drama de Aténas. Tal era nuestra poesía dramática á principios del siglo XVI.

Torres Naharro introdujo poco despues fábulas y personajes novelescos, asi como Juan de la Encina habia introducido pastores. Lope de Rueda, con mas tino teatral, mas fuerza cómica, mejor descripcion de los caractéres, y sobre todo, mas correcta elocucion, siguió el mismo rumbo que adoptaron su amigo Timoneda, Virues y otros varios, entre ellos, el inmortal Cervantes, que ciertamente no ha debido su celebridad á sus producciones dramáticas. En este género de obras no se hacia caso de las reglas aristotélicas: sin embargo, el público las veia representar con sumo placer, y satisfacia en ellas la necesidad de lances novelescos y de sucesos maravillosos, que le ajitaba en aquella época de engrandecimiento para la nacion.

Mas no por eso dejaba entónces de cultivarse el drama clásico. Los hombres instruidos leian y estudiaban con mucho ahinco la literatura griega y romana. Unos se dedicaron á traducir los mejores dramas de Roma y Aténas: otros se propusieron imitarlos hasta en sus formas; y citarémos entre estos últimos al P. Bermudez, no porque sus *Nises* sean dos trajedias buenas, sino porque son las ménos malas que produjo aquel siglo. El pueblo no gustaba de estos espectáculos: los largos razonamientos le adormecian: los coros no eran conformes á sus costumbres: queria movimiento, accion, sucesos; mientras mas imprevistos y portentosos, mejor.

Tal era el estado del teatro español, cuando apareció Lope de Vega, dotado de un gran talento poético, y que habia adquirido un inmenso caudal de erudicion. Como hombre instruido, conocia las reglas dadas por los antiguos para la composicion de un drama; pero como autor, se veia obligado á complacer al público. Encerró, pues, *los preceptos con seis llaves*, como él mismo dice en su *Arte nuevo de hacer comedias*, y adoptó para las suyas las formas mas ámplias que sus antecesores habian ya puesto en uso. Estas formas le eran tan necesarias á él como á Shakespeare.

La sociedad, para la cual escribia Lope, era muy diferente de la que asistia á los dramas del poeta británico. A fines del siglo XVI, en que ambos florecieron, existian en Inglaterra las memorias de una guerra civil larga y sangrienta, una revolucion relijiosa que estaba consumándose, y los gérmenes de otra revolucion civil: cuando España, habiendo llegado al apojeo de su poder con la adquisicion del Portugal, tranquila en su interior, y respetada en el mundo político como la primer potencia, nada temia, y aun puede decirse que nada deseaba, aunque realmente le faltaban muchas cosas y le sobraban no pocas. Eran, pues, diferentes el espíritu, las ideas, los sentimientos de ambas sociedades, y por consiguiente sus exijencias en el teatro; porque el espectador quiere siempre ver representados en el drama los pensamientos que dominan en su imajinacion: por eso se ha dicho, y con mucha razon, que la literatura, principalmente la dramática, que es la mas popular, debe ser el reflejo de la sociedad; y ningun poeta dramático de algun genio se ha olvidado de llenar esta condicion, necesaria para el buen éxito de sus composiciones.

Ya hemos visto que Shakespeare dió á su auditorio el pábulo que necesitaba, poniendo en accion los afectos mas terribles del corazon humano y las tempestades del alma. Lope de Vega hizo todo lo contrario, y describió el amor, el valor, el honor, la ternura y la constancia mujeril en una infinidad de combinaciones diversas. Shakespeare pintó la historia de su pais con un pincel teñido en sangre: Lope formó el cuadro de situaciones novelescas, dándole el ambiente puro y suave de su clima. Las figuras del poeta

ingles escitan el terror; las de Lope, señaladamente las mujeres, inspiran agrado y amor Cada uno escribió para su patria; y su patria dió á cada uno el laurel que merecia.

Pero aunque los caractéres pintados en el drama ingles y en el español sean tan diferentes, las formas son las mismas; porque tan imposible era á Lope describir en el estrecho círculo de las formas clásicas sus amantes novelescos, sus mujeres capaces de sacrificios, sus hombres valientes é idólatras del honor, como á Shakespeare sus ambiciosos, sus conspiradores, sus ingratos y sus malvados. Lope, aunque en menor escala, pintó tambien las luchas de las pasiones con el deber, las circunstancias individuales de sus personajes: tambien tuvo que ponerlos en varias y diferentes situaciones para darlos mejor á conocer; en fin, representó el hombre interior. Hubo, pues, de adoptar tambien las formas *románticas*.

La comedia española del siglo XVII pertenece, pues, al género romántico, como el drama de Shakespeare. Si hay alguna diferencia es que la primera, á pesar de su estremada licencia, es mas regular y correcta que el segundo en el movimiento progresivo de la accion, en la combinacion de las escenas y en la elocucion, generalmente buena en Lope, é insufrible en Shakespeare cuando no es perfecta; porque en este hombre extraordinario no hay medio; ó llega al ápice de la elocuencia poética, ó cae en defectos y bajezas intolerables.

El drama de Lope era incomparablemente superior al de todos sus antecesores por las situaciones, por los caractéres, por el estilo, por la versificacion, por los efectos teatrales. No es estraño, pues, que quedasen olvidados, y que se reconociese á este poeta como el padre y monarca de la escena. El mismo Lope, escribiendo su arte de hacer comedias para una academia de hombres instruidos, parece como avergonzado de su mismo triunfo. Creia de buena fé en las reglas de la antigüedad; porque no se hacian entónces los estudios de humanidades con la suficiente filosofia para distinguir entre las reglas de pura convencion, y las que no es lícito traspasar, porque las ha dictado la misma naturaleza. Asi que en dicho Arte se llama á sí mismo *bárbaro*, y llama *bárbaro, ignorante y necio* al vulgo que le aplaudia: ¿por qué? Solamente porque habia tenido el talento de interesar á su nacion sin las reglas, con las cuales se interesaba 19 siglos antes á los habitantes de una ciudad de Grecia llamada Aténas.

Verdaderamente seria digna de risa la inocencia de Lope de Vega, si él mismo no la hubiese correjido. Es verdad que nunca creyó haber hecho bien en abandonar *los preceptos*, como él los llamaba; pero tambien lo es que no dejó de conocer el grande impulso que habia dado al teatro. En su composicion á *Claudio*, que llamó *Egloga* no se sabe por qué, confiesa su gran pecado de haber faltado á las reglas:

«Del vulgo vil solicité la risa
Siempre ocupado en fábulas de amores:
Asi grandes pintores
Manchan la tabla aprisa:
Que quien el buen juicio deja aparte,
Paga el estudio como entiende el arte.»

Mas no por eso deja de alabar la pureza y armonía de su lenguaje, los caractéres del guerrero, del anciano, del amante, del pastor, del villano, la alteza y elegancia del estilo, y en fin la forma que dió al teatro, y que imitaban los mismos que decian mal de él. Nótese que esta composicion es muy posterior al Arte de hacer comedias; pues á Claudio dice llevar ya hechas 1,500 comedias, cuando en el citado Arte confiesa solamente 483.

Las formas que adoptó Lope fueron imitadas por sus succesores hasta mediados del siglo XVIII, en que feneció por inanicion el teatro español; pero entre estos succesores se cuenta á Tirso, á Calderon, á Moreto, á Rojas y á Luis de Alarcon, que llevaron la comedia nacional al grado de perfeccion de que era capaz.

El teatro español adquirió tanta celebridad en el siglo XVII, que las comedias de Lope, Calderon, Rojas y Moreto se representaban traducidas, aunque bajo las formas clásicas, en la córte de Paris. Dirémos mas: los grandes genios que ilustraron la escena francesa no se desenvolvieron sino despues de haber recibido las inspiraciones de nues-

tra musa dramática. *El Cid*, que fué la primer trajedia buena del gran Corneille, es una imitacion, y en los mejores pasajes, una traduccion de las *Mocedades* del mismo héroe, comedia española de Guillen de Castro. *Le Menteur*, primera comedia buena del teatro frances, compuesta por el mismo Corneille, es *La verdad sospechosa* de nuestro Ruiz de Alarcon. Así la chispa eléctrica, que despertó el genio frances, aletargado en el lecho que le habian mullido las formas clásicas de Aristóteles, salió de la escena española.

En efecto, esta habia llegado en el siglo XVII á un grado altísimo de perfeccion. El mismo Lope, fundador de nuestro teatro, habia mejorado mucho la trabazon de las escenas y de los incidentes, como se echa de ver en su *Noche toledana* y en la *Dama discreta*, que mereció de parte de Moliere los honores de la imitacion en la escelente comedia que intituló *L' ecole des maris*, y que tenemos superiormente traducida por nuestro Moratin.

Pero despues de Lope, dejando á un lado á Montalban que todo lo exajeró, á Mira de Mescua, notable solo por su elocucion, y á Tirso de Molina, superior en la poesía de lenguaje y célebre por haber pintado la vanidad mujeril aun mejor que Lope describió la ternura, empuñó Calderon el cetro de la escena, y la refundió enteramente, no en sus formas, pues conservó las mismas de Lope, sino en la conducta y movimiento de la fábula. Nadie ha sabido mejor que él deducir de un incidente dado todas sus consecuencias naturales, y llevarlas hasta el desenlace, sin desmentir la verosimilitud moral: ninguno ha sabido imprimir mayor interes á las situaciones ni conservarlo durante toda la accion, apesar de la multiplicidad de los lances: nadie ha caracterizado mejor en diálogos siempre animados, en lenguaje siempre caballeroso, aunque algunas veces incorrecto, las ideas que queria imprimir en los ánimos de los espectadores: en fin, escede á todos en la descripcion del mundo, que se propuso presentar al auditorio español: el mundo del amor, del honor, de la valentía, ídolos de los castellanos en aquel siglo y en el anterior.

Pueden contarse entre sus discípulos mas sobresalientes Alarcon, Moreto, y Rojas: el primero notable por su elocucion, mas correcta que la de su maestro, y por haberse acercado mas que ninguno otro de nuestros dramáticos al género de Terencio: Moreto, dotado de una gran fuerza cómica y rival de Plauto: Rojas, el autor de *Garcia del Castañar*, y apesar de su estilo, frecuentemente gongorino, el mejor de nuestros poetas trájicos despues de Calderon.

Decimos *despues de Calderon*, porque este insigne poeta, tan noble, tan caballeroso en la comedia urbana, no tuvo quien se le igualase en las situaciones trájicas. Dígalo sino la terrible escena entre Fócas y Astolfo en la comedia *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, que imitó con tanta maestría el fundador del teatro frances: dígalo el esposo de Mariene en *El mayor monstruo los celos*, condenado á muerte por el amante de su mujer: dígalo Don Lope de Almeyála, sepultando en el fuego y en el agua la venganza que tomó de su adúltera esposa y del fementido mancebo. Dígalo en fin Semíramis, pereciendo herida en una batalla, y esclamando:

¿Qué quieres, Menon, de mí,
de sangre el rostro cubierto?
¿qué quieres, Nino, el semblante
tan pálido y macilento?
¿qué quieres, Ninias, que vienes
á aflijirme triste y preso?
Yo no te saqué los ojos:
yo no te dí aquel veneno:
yo, si el reino te quité,
ya te restituyo el reino.
Dejadme, no me aflijais:
Vengados estais; pues muero,
pedazos del corazon
arrancándome del pecho.

Semíramis, rodeada al morir de cuantos habian sido víctimas de sus crímenes, nos obliga á acordarnos del Ricardo III de Shakespeare en la noche que antecedió á la batalla de Bosworth, y si fuera posible creer de Calderon que hubiese imitado á nadie ó por lo ménos leido ó conocido al poeta británico, se podria decir que le habia robado esta escena. La verdad es que el genio se la sujirió, como el suyo á Shakespeare, y la literatura está llena de estas coincidencias, que solo prueban la igualdad de la inspiracion en dos poetas de igual temple.

Debe observarse que nuestros autores cómicos se acercaron mucho en la comedia urbana á las formas clásicas; pero sin que se reconozca en ellos ni violencia ni afectacion, y esto sin renunciar tampoco á la multiplicidad de los incidentes; que era tan agradable al auditorio español. Al verdadero genio no le asusta ninguna traba. Ya hemos citado algunas comedias de Calderon sometidas á las unidades. Ahora citarémos *El desden con el desden* de Moreto, que en nuestro juicio es la mejor composicion que existe en el género urbano y que tan infelizmente imitó Moliere en su *Princesa de Elide*. En ella no se reconoce quebrantamiento de ninguna de las tres unidades. ¿Y no las vemos observadas rigorosamente en el *Sí de las niñas* de Moratin, pieza llena de movimiento, de situaciones y de interes dramático? Que vengan luego á decirnos que *las reglas* ahogan el genio.

Pero en los dramas heróicos ó trájicos rara vez se sometieron á estas reglas, y la razon la hemos dado muchas veces. El carácter de Sejismundo en la *Vida es sueño* de Calderon, el de *Garcia del Castañar* de Rojas, y otros semejantes no pueden desplegarse como se debe ni darse á conocer como quiere verlos la sociedad de la Europa moderna, si no se da mas amplitud al poeta. En la trajedia francesa se puede pintar una pasion; pero cuando se quiere describir una figura como en la *Fedra* de Racine, es menester renunciar á la fábula y reducirla toda á un solo retrato.

El carácter del teatro español es la riqueza y la orijinalidad. ¿Quiere Hoz y Mota describir un avaro? no busca su tipo, como Moliere, en el teatro latino ó griego, sino funde un nuevo modelo en su Don Márcos Gil de Almodóvar,

« que *inventó aguar el agua.* »

El teatro español descaeció como los demas ramos de nuestra literatura, como el poder, como la nacion, á fines del siglo XVII. En el XVIII tuvimos las caricaturas de Zamora y de Cañizares, y nada mas. No volvieron á parecer dignos imitadores de Lope ni de Calderon. El torrente dramático se perdió, como el Rin entre arenas. Luzan con su *poética* nos inspiró el gusto de las formas clásicas, importado de Francia, que produjo algunos dramas buenos entre muchos malísimos, hasta que ha invadido nuestra escena el *Romanticismo actual*. Este chubasco pasará pronto: asi á lo ménos debe esperarse so pena de ver sumerjirse en una misma tumba la moral y el buen gusto.

Concluirémos este artículo observando que el romanticismo de Shakespeare y de Calderon nada tiene de comun con el de Dumas y de Victor Hugo.

DEL TEATRO ESPAÑOL.

Se ha dicho que el teatro de Lope, de Calderon, de Rojas y Moreto no representó la sociedad española del siglo XVII, sino un mundo ideal que aquellos genios crearon, y que á fuerza de talento hicieron agradable á sus lectores. Debe observarse que esta censura está consignada en un periódico del romanticismo moderno, escuela que censura tambien en Moratin haber descrito con harta fidelidad las costumbres de la época en que vivió. Parece, pues, que es imposible agradar á sus prosélitos; pues ni les gusta la verdad ni la exajeracion. Y sin embargo nada es mas ideal, nada mas exajerado que los monstruos de iniquidad que presentan en sus dramas, en los cuales el hom-

bre ni se describe como es, ni como ha sido, ni como debiera ser, sino como quisieran que fuera los sectarios del fisiolojismo.

Pero en nuestra opinion la censura que hacen de nuestro antiguo teatro se funda sobre una falsa suposicion. Cualquiera que lea y estudie la historia española desde Isabel la Católica hasta el fin de la dinastía austriaca, y examine el espíritu de la nacion en este período, conocerá que los sentimientos tiernos de Lope y los caballerosos de Calderon constituian el carácter general de la sociedad culta. Nuestro mismo idioma está manifestando cuáles eran las costumbres de aquel tiempo; pues en él eran desconocidas de los escritores dramáticos y novelistas voces equivalentes á los epítetos *galante*, *coquette*, *prude*, que los franceses aplicaban entónces con suma prodigalidad á las mujeres: señal cierta de que las costumbres representadas por aquellos vocablos no existian. Nuestra lengua daba el nombre de *livianas* á las galantes y coquetas, tan perfectamente definidas por nuestro Hurtado de Mendoza, cuando dijo de una de ellas que era *amiga de ganar voluntades y de conservallas*. Las que los franceses llaman *prudes*, se han llamado siempre en castellano *hipócritas*, *mojigatas, hazañeras*. Donde no existen palabras para denotar ciertas gradaciones de ideas, es porque no se ha conocido la necesidad de espresarlas, esto es, porque no las hay en la sociedad. Por desgracia es ya española la palabra *coqueta*: el idioma ha ganado una voz, y la moral ha perdido una virtud, que es la sinceridad y la constancia en el amor.

No es esto decir que nuestros antepasados fueron todos modelos de ternura y de honor. Pero cada siglo tiene su espíritu particular. No faltaron en el siglo XVII mujeres prostituidas, interesadas y engañosas; mas procuraban tener esos vicios muy ocultos, y así no se hallaba inficionada de ellos la parte culta de la sociedad. Nadie podrá negar que la moda era tratar el amor como un negocio el mas serio de todos y de gran consecuencia: velar el amante la conducta de la que habia de ser su esposa y poseer el depósito de su honor: buscar ocasiones de verse y hablarse, que no proporcionaba fácilmente la severidad de los padres: tener celos por la mas leve ocasion: vengarlos ó reñirlos hasta lograr el competente desengaño; en fin, no faltar en un ápice á las leyes del pundonor, ó renunciar á la estimacion de los hombres de bien. No es nuestro ánimo comparar este órden de cosas con el actual, ni dar la preferencia á ninguno de los dos. Nos basta probar que realmente existia, y por consiguiente que nuestros poetas cómicos del siglo XVII pintaron al hombre tal como se le conocia entónces.

Lope describió las mujeres tiernas y constantes: y ¿cómo podrian dejar de ser así las de su siglo, cuando en el nuestro, á pesar de la gran revolucion que ha habido en las costumbres, son todavía proverbio en las naciones estranjeras la pasion, la sinceridad y la constancia de las españolas? Calderon las pintó altivas, porque vivia en la rejion de la clase mas elevada de la sociedad. Pintó á los hombres valientes, urbanos y celosos; y ¿no lo eran nuestros caballeros de aquel período?

Cualquiera que lea con atencion nuestro teatro antiguo, observará con facilidad que así Lope y Calderon como Alarcon, Moreto y Rojas describieron la masa entera de la sociedad, poniendo los sentimientos nobles y generosos en boca de sus damas y caballeros, y las pasiones bajas y soeces, la cobardía, la falta de atencion al bello sexo, la gula, la embriaguez, la codicia, la rapiña, la mentira y la liviandad, en los caractéres de los criados y criadas, designados en la escena con el título de graciosos. Esta distincion estaba tambien en la sociedad de aquel siglo.

¿Quién se atreverá á negar las venganzas terribles que el honor sujeria al marido engañado, cuando hemos visto prolongarse hasta nuestros dias estos funestos ejemplares en todas las clases de la sociedad española? ¿Y podrá ponerse en duda la lealtad de nuestros antepasados á sus reyes, acatados como imájenes de Dios en la tierra? Si esto es así, *Garcia del Castañar* no pertenece á un mundo ideal creado por Rojas. Sufre la injuria de Don Mendo, porque cree que es el Rey: apenas sabe que no lo es, le atraviesa el corazon. Lo mismo hubiera hecho en iguales circunstancias cualquier caballero de la córte de Felipe IV.

Calderon describió en cinco dramas diferentes los furores de un marido celoso y sus horribles venganzas. ¿Hubiera presentado tantas veces en la escena una misma accion, si no hubiera estado seguro de la aprobacion pública? ¿Y habría obtenido esta aprobacion, á no ser conformes aquellas venganzas y aquellos furores con el espíritu y las

ideas generales de su siglo? ¿Se hubiera ademas sufrido la monotonía de sus caractéres en las comedias que llamaban de capa y espada, y aun en algunas de las heróicas, si estos caractéres no perteneciesen á la sociedad? Porque lo repetirémos mil veces: á nadie le gusta el hombre que se representa en el teatro, si sus ideas y sentimientos no son conformes á los que estamos acostumbrados á ver en la sociedad. Por esa razon no pueden representarse en el dia las comedias de Calderon, señaladamente las urbanas; porque no es posible entenderlas. Han variado, no solo los usos y maneras, sino hasta los pensamientos y las gradaciones de la pasion. Otros podrán decidir si esta revolucion moral ha sido ventajosa ó funesta.

No negarémos que entre las comedias del citado siglo hay algunas que pertenecen á un género particular, diverso del de las demas, y que pueden llamarse *ideales*, porque su objeto no se dirije tanto á describir un hecho histórico, ó las costumbres del tiempo, como á convertir una máxima moral ó política en una accion humana. En esta clase de dramas todo es finjido, nombres, sucesos, incidentes. A ella pertenece, y quizá es la primera en su línea, *la Vida es Sueño* de Calderon, donde todos los personajes son verdaderas alegorías. Sejismundo representa al género humano, al hombre en general, entregado á la impetuosidad de sus pasiones, hasta que le corrije el escarmiento, y conoce cuán fugaces son los bienes de la vida: Basilio, el orgullo de la ciencia, que quiere preveer y someter los sucesos futuros: Clotaldo, la prudencia práctica, que enseña á moderar las pasiones y sacar documentos útiles hasta de nuestros mismos desaciertos.

A la misma clase pertenece la comedia del mismo autor: *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, en la cual luchan el orgullo del poder, que quiere averiguar lo escondido, y la firmeza de la virtud, que segura de sí misma, desprecia los peligros. Voltaire hace burla de este drama, que sujirió á Corneille una de sus mas bellas trajedias: lo cierto es que será muy difícil hallar en todo el teatro frances una escena comparable con la de Focas y Astolfo al fin de la primer jornada.

Pero este género no crea un mundo ideal; no hace mas que poner en escena las máximas, y para eso no es menester salir del mundo existente, á no ser que se diga que la moral no pertenece á él.

Concluirémos diciendo, que aunque Calderon hubiese exajerado los sentimientos generales de su siglo: aunque sus caballeros sean mejores amantes, mas idólatras del honor y mas esforzados de lo que se usaba en tiempo de Felipe IV, no por eso sería digno de censura. Al poeta le basta tener fundamento para sus composiciones en la naturaleza: si la embellece y perfecciona no hace mas que usar de su derecho.

DEL TEATRO CLÁSICO FRANCES.

ARTÍCULO I.

LOPE de Vega dice en su *Arte nuevo de hacer comedias*, que Italia y Francia le llamarian *ignorante* porque no observaba en sus dramas las reglas clásicas. Esto prueba que á fines del siglo XVI ó principios del XVII eran conocidos y observados los preceptos de Aristóteles en la escena francesa; y como hasta el *Cid* de Corneille, no apareció en ella un solo drama tolerable, podemos inferir con razon que los franceses tuvieron reglas ántes de tener teatro.

Este fenómeno no es difícil de esplicar. La cuna de este teatro fué la corte de Francia: fué Paris, modelo en todos tiempos y en todas materias de las demas provincias del reino; y al mismo tiempo centro de lo que se sabia en las artes, en las ciencias y en la literatura. Por consiguiente la escena no fué en sus principios una diversion popular, sino de la corte y de la gente instruida de la capital, familiarizada ya en aquella época con los dramas griegos y latinos y con las obras de Aristóteles y de Horacio. No es de estrañar pues, que la capital, adoptando las formas del drama ateniense, las designara al genio como una condicion esencial. Lo contrario sucedió en

España, donde la corte no tuvo teatro nacional hasta los tiempos de Felipe IV: porque el emperador Cárlos V solo gustaba de las óperas italianas: Felipe II siguió su ejemplo, y ademas creia indecoroso para la majestad real, que un cómico la obtuviese aun en representacion; y Felipe III, entregado esclusivamente á la devocion, desterró de palacio las diversiones escénicas. Asi que nuestro teatro tuvo su oríjen, no en la corte, sino en *corrales*, como se han llamado casi hasta nuestros dias, por compañías ambulantes, por injenios que carecian en la mayor parte de conocimientos de erudicion y por espectadores sin instruccion ninguna, y que no creian que una comedia pudiese tener otro objeto ni otras miras que la de divertirlos. No es estraña, pues, la completa libertad de la escena española, ni la grande sujecion de la francesa.

Hemos leido algunas composiciones del primitivo teatro frances: hemos examinado con suma atencion las primeras comedias y trajedias de Corneille anteriores *al Cid* y al *Embustero*, y todas nos han parecido detestables, escepto acaso el *Venceslao* de Rotron, que tiene algunos trozos buenos, imitados quizá del *Cain de Cataluña* de nuestro Rojas. El mismo cardenal de Richelieu, ministro y tirano de Luis XIII, escribió una trajedia muy arreglada, que sus aduladores ensalzaron hasta las nubes, y que no por eso es mejor que las demas de aquel tiempo. Es muy digno de observar que los primeros dramas del gran Corneille son los peores de la época. Sin embargo, nada faltaba en estas composiciones. Observábanse rigorosamente las unidades: la fábula caminaba, ó por mejor decir, se arrastraba de acto en acto y de escena en escena, sin que se le pudiese poner mas tacha que la de fastidiar y adormecer á los espectadores, como sucede en el dia á los que se propongan leerlas.

En fin, el génio fecundó aquel terreno árido. Ya hemos visto que la centella eléctrica salió del teatro español. En su imitacion aprendió Corneille el secreto de su capacidad dramática. Dedicáronse los franceses á traducir los dramas castellanos, pero refundiéndolos bajo las formas clásicas de su escena. Aparecieron succesivamente en la brillante corte de Luis XIV *los Horacios*, *Cinna*, *la muerte de Pompeyo*, *Políeucte*, *Rodoguna*, y las demas sublimes producciones de aquel gran poeta, casi al mismo tiempo que Moliere hacia suceder á las farsas insípidas de Scarron sus *Mugeres sábias*, *su Misántropo* y su *Tartufo*. Estos dos génios insignes tuvieron succesores: Racine, Crebillon, Voltaire en la trajedia, Regnard y Destouches en la comedia llenaron gloriosamente el intérvalo que media entre los dias brillantes de Corneille y la época de la revolucion.

El teatro frances fué en este intérvalo un modelo que se procuró imitar en todas partes, y que se imitó con mas ó ménos felicidad. Goldoni y Metastasio introdujeron sus formas en Italia, en cuanto se lo permitian al primero los caractéres obligados de Pantalon, Lelio y Arlequin, y al segundo las exijencias del canto en las operas: Maffei retrató en su *Merope* toda la sencillez y el candor de la escena griega; y Alfieri, casi en nuestros dias, sometió á las formas del teatro parisiense sus vehementes diatribas contra el trono que él amaba, y sus declamaciones en favor de la democracia que aborrecia.

Addison hizo lo mismo en su *Caton*, pero sin éxito. El pueblo ingles, ó por patriotismo, ó por odio á los franceses, no quiso renunciar al drama de su Shakespeare. Alemania tampoco renunció á sus formas románticas. Sin embargo las clásicas penetraron hasta Petersburgo.

En España empezaron estas á ser conocidas á mediados del siglo XVIII, y produjeron algunos dramas de mediano mérito, entre muchos muy malos, hasta que escribió Moratin, émulo de Moliere, superior como poeta y como hablista, dotado de mucha fuerza cómica; pero inferior en ella y en la filosofía del corazon humano al autor del *Tartufo*. Su primer ensayo fué *el Viejo y la Niña*, que agradó por el estilo y el lenguaje, á pesar de la falta de accion: defecto que el autor procuró correjir en el corto número de composiciones que siguieron á su primer comedia. No hablamos de nuestra trajedia clásica; porque viven todavia los autores de las que hay buenas, y no queremos que se atribuya á amistad lo que solo sería justicia. *La Raquel* de Huerta, que tanta celebridad tuvo en su tiempo, y que llegó con la misma hasta fines del siglo pasado, apesar de sus versos sonoros, es una rapsodia horrible, y que solo la ignorancia ha podido aplaudir.

Contribuyó en gran manera á acreditar en toda Europa las formas clásicas del teatro de Corneille, Moliere y Racine, *el Arte poética* de Boileau, obra escrita en versos, y en buenos versos, por un autor que fué el azote de los pedantes en el siglo de Luis XIV, un gran poder en la república de las letras, y un ejemplo vivo de cuán cercana está al poder la injusticia. Este crítico, al mismo tiempo que hace grande elojio del *Cid* de Corneille, guarda un alto silencio (que por cierto no guardó aquel gran poeta), acerca de la fuente de donde habia sacado las mejores escenas de su trajedia; y cuando habla del teatro español, es solo para calumniarlo y envilecerlo. Llama *grosero* el teatro para el cual escribian á la sazon Calderon, Moreto y Rojas: y solo recuerda el abuso de encerrar *muchos años en la escena de un dia*: abuso, que no es tan comun en nuestros dramáticos del siglo XVII, principalmente en la comedia urbana.

Pero no es esta la cuestion del dia. Bastante hemos hablado acerca de las formas dramáticas y de su historia en los pueblos de la Europa moderna. Ya es tiempo de averiguar si el teatro clásico frances, el mas célebre indudablemente de cuantos han existido desde la restauracion de las letras, adoptó las formas que le caracterizan por preocupacion ó complacencia á las opiniones dominantes entre los literatos y en la corte de Luis XIII y Luis XIV, ó bien en virtud de conocimiento de causa y de exámen prévio acerca de los sentimientos y exijencias de la sociedad, para la cual se formó. Tratarémos esta cuestion en el siguiente artículo.

ARTÍCULO II.

¿BAJO cuál punto de vista se consideraba el hombre en el siglo de Luis XIV y en la nacion francesa, que llegó entónces á un alto grado de civilizacion cristiana y monárquica? ¿Se le miraba únicamente como un juguete de las pasiones, como una víctima de los sentidos? No. Jamas se ha escrito ni se ha hablado mas acerca de los deberes, de los sentimientos comunes de la humanidad, de los varios y multiplicados movimientos del corazon y de la intelijencia humana, modificados por el espíritu social. Aquel fué el siglo del amor, del honor, de la valentía, de la lealtad, de la gloria, de la relijion. El libro de la Bruyere, que nos lo ha descifrado, no se limita á pintar los efectos fisiolójicos, producto esclusivo de la organizacion. Pone en accion todas las facultades de la intelijencia, todas las propensiones morales del hombre. Compárense sus *caractéres* con los de Teofrasco, y se conocerá la diferencia entre la antigua civilizacion de Aténas y la moderna de Paris.

Los grandes poetas dramáticos del reinado de Luis XIV hicieron conocer en el teatro la misma diferencia. Sus figuras representan, no el hombre de Grecia y Roma, sino tal como le habian formado el cristianismo y la monarquía. La Fedra de Racine, la Clitemnestra de Voltaire, el Orestes de Crebillon, sienten remordimientos, lid continua é interior entre lo que sus pasiones les sujerían y lo que la virtud les aconsejaba. Se pintó en el teatro de Paris, lo mismo que en el de Lóndres y en el de España, no el hombre arrastrado invenciblemente por sus afectos ó por el destino; sino el hombre moral, que resiste al mal, que conoce y desea el bien, y que lucha contra la maldad y contra la fortuna. Las formas no eran *románticas*; pero sí los caractéres, en cuanto podian serlo con las formas clásicas.

Decimos *en cuanto podian serlo*, porque en nuestra opinion, es imposible, observando las unidades aristotélicas, desenvolver convenientemente un carácter individual y colocarlo en todos los aspectos posibles para que el espectador lo conozca bien. Puede bajo las reglas clásicas, desplegarse una pasion dominante; pero nada mas. Puede pintarse la venganza, los celos, la ambicion, el amor; pero no las modificaciones particulares que estas pasiones reciben en un personaje dado. El amante de *Jayra* es celoso; pero como lo sería cualquier hombre: Otelo siente los celos y los venga de una manera propia y esclusiva del *moro de Venecia*.

Así es que cuando los grandes dramáticos franceses han querido pintar una figura individual, como Corneille en el *Cid*, y Racine en la *Fedra*, no han hecho *trajedias*, sino

retratos; porque no admitia mas el marco en el que se veian obligados á encerrar sus composiciones. El area que necesitaban para describir el personaje, se le quitaba á la accion; y en vez de obrar, no se hacia mas que hablar en la escena.

Esta reflexion esplica el fenómeno, que ya hemos notado, de no haber aparecido el genio dramático en el teatro frances hasta que Corneille empezó á imitar los dramas españoles. Este poeta, asi como Rotrou y los demas contemporáneos suyos, conocian muy bien la literatura griega y latina: pero si se creyeron obligados á someterse á sus formas, no imitaron ni podian imitar sus caractéres; porque el hombre, descripto en los dramas antiguos, no es el que deseaba y necesitaba ver la sociedad moderna. Mas no pudieron dar con el verdadero modo de retratarlo, hasta que vieron y estudiaron su modelo en el teatro de una nacion, que no estrechada por preceptos puramente convencionales, daba á la descripcion de sus personajes la conveniente amplitud para que fuesen bien conocidos. El *Rodrigo* de Guillen de Castro, hijo del génio y no del arte, enseñó á Corneille, enredado en las formas del arte, á dibujar las grandes figuras de Horacio, Emilia y Augusto.

Parécenos, pues, que Boileau, y en general, todos los que se empeñaron en conservar como dogmas fundamentales de la dramática las formas del teatro griego, hicieron un verdadero daño á la literatura; porque dieron motivo á una contradiccion manifiesta entre el interes y la construccion de la escena moderna. La accion no podia ser tan sencilla, ni los caractéres tan fisiolójicos como en el drama de Aténas: era necesario pintar mas y obrar mas; y no se permitió á los autores terreno suficiente para ello. ¿Qué resultó? Una multitud de inconvenientes, que notamos aun en los mejores poetas del teatro frances.

Nadie ignora cuán nulos é insufribles son los confidentes de la trajedia francesa. Así el lector como el espectador saben que no se introducen en ella como verdaderas figuras, sino como simples medios drámaticos de hacer la esposicion de la fábula, y de traerla por medio de narraciones al punto en que empieza la accion. Así es que el primer acto se emplea casi siempre en informes. Aun hay mas: cada nuevo personaje que se presenta en la escena tiene que manifestar la impresion que los sucesos anteriores han causado en él. ¿Y por qué toda esta pérdida de tiempo y de movimiento? Solo por la necesidad de encerrar en el drama no mas que la accion de un dia. Nuestros cómicos, que tenian mas amplitud, ponian el prólogo en accion, y pasaban inmediatamente al nudo de la pieza. Es verdad que Alfieri desterró los confidentes de sus trajedias, y no permitió la entrada á esos personajes parásitos y ridículos; pero tambien lo es, que por no quebrantar la unidad de tiempo, se vió obligado á cortar el tamaño material del drama y á simplificar la accion, reduciéndola casi á lo que era en el teatro griego.

En la trajedia francesa no es lícito mudar el lugar de la escena; y asi vemos á cada paso celebrarse en un mismo sitio un consejo de ministros y una junta de conjurados; se trama una traicion donde poco antes habian espresado dos amantes su recíproco afecto, y los furores de un celoso se exhalan en el mismo gabinete donde reside el poder que le suplanta. ¿Y por qué todas estas consecuencias? por conservar la unidad de lugar. Muchos trájicos franceses han tomado la libertad de trasmutar la escena, con tal que no sea á lugares muy lejanos. No nos parece racional esta condicion; porque si el teatro representa en el primer acto *la plaza de San Antonio* por ejemplo, tan contrario es á la verosimilitud material que se represente en el segundo *la Puerta de Tierra* como el harem de Constantinopla. Siempre se verificará que dos lugares muy diversos se han representado en un mismo sitio.

Hay muchas trajedias, como el *Heraclio* de Corneille, el *Atreo* de Crebillon y *la Alcira* de Voltaire, cuya accion es complicada, y necesita para desplegarse debidamente de un gran número de incidentes subalternos. Pues la regla manda que todos se aglomeren en un solo dia. ¿No es esto mas inverosimil que estender la unidad de tiempo?

Nosotros no podemos creer que haya ninguna unidad esencial al drama sino la de *interes*. Mientras este no descaezca, viva el autor seguro de su obra y de los espectadores. Siempre nos hemos reido de los críticos que han reprehendido como un defecto la duplicidad de accion en *los Horacios* de Corneille. ¿Qué importa á los espectadores que triunfe Alba ó Roma? Lo que tiene ajitados los ánimos, es la suerte del feroz patriota Horacio, de la amante Camila, del amable y valiente Curiacio; y hubiera sido muy mal poeta

dramático el que hubiera terminado la pieza sin haber satisfecho el interes que habia excitado á favor de estos grandes y nobles personajes.

¿Desechais, pues, las unidades aristotélicas? Se nos preguntará. Nuestra respuesta es: No. Las apreciamos, no solo como medios de verosimilitud material, sino tambien como obstáculos, que irritando al genio aumentan su enerjía. Jamas alabarémos al que las quebrante sin necesidad; pero sí al que se tome la amplitud que le baste para desplegar convenientemente los caractéres y la accion; porque creemos que la trajedia moderna necesita muchas veces de esta amplitud.

Nuestra opinion en esta parte es desinteresada: jamas hemos compuesto, ni aun emprendido, obras para el teatro.

RESPUESTA Á UN AFICIONADO.

En el número de nuestro periódico del 26 de Junio se insertaron algunas observaciones sobre el canto I de la *Resurreccion de un hombre*, en artículo remitido. Es de nuestra obligacion hacernos cargo de ellas.

Su autor comienza censurando algunos que juzga defectos, sobre los cuales nada dijimos nosotros en el juicio que formamos de dicho canto, y estraña que los hayamos omitido. Nosotros no creemos que en la censura de una obra se imponga al crítico la obligacion de notar todos los defectos; porque en ese caso la justicia exijiria notar tambien todas las bellezas, lo que produciria una obra mucho mas voluminosa. Basta que se adviertan algunos defectos notables ó algunas bellezas de primer órden: lo que importa mas es designar lo que sobresale en la obra; y esto ya lo indicamos. Nuestro aficionado conviene con nuestra opinion; pues dice que la versificacion del canto es armoniosa y el estilo poético. Él mismo hace lo que hicimos nosotros; pues deja de señalar *los pensamientos oscuros, los galicismos y las faltas de gramática*, de que, segun él, hay algunos ejemplos en el poema.

Vengamos ya á los defectos de estilo que ha notado. El primero es en el quinto verso de una octava en que se describe el eclipse de las estrellas. El verso es:

«Y cuando pierdan sus reflejos ellas.»

Nuestro crítico cree que el pronombre *ellas* es inútil, y que solo está puesto por el consonante.

Nos parece que si fuese el verso

«Y cuando pierdan ellas sus reflejos,»

nadie censuraria el uso del pronombre; porque no se echaria de ver la necesidad que el autor tenia de él.

Decimos que no se le censuraría; porque siempre es lícito el uso de los pronombres personales y demostrativos, cuando estan interpuestas otras ideas, como en el caso presente la del 4.° verso

«al son horrible del clarin sonoro.»

Tenemos muchos ejemplos de esto en Virjilio, el mas elegante de los poetas, en el cual los pronombres *ipse*, *ille*, el mismo, él, estan usados frecuentemente para llamar la atencion, á veces sobre un hombre muy cercano, como en este pasaje:

......« venienti Ebuso plagamque ferenti
occupat os flammis: *illi* ingens barba reluxit.... »
«A Ebuso que llegaba amenazante,

hiere con el tizon el rostro, y arde
su luenga barba.»

Pero en el caso presente el pronombre *ellas*, tiene otra importancia, á saber; la de separar mas enérjicamente la idea de las estrellas que pierden su luz, de la del universo, víctima tambien de la muerte.

«Y cuando pierdan sus reflejos ellas,
bañado el universo en sangre y lloro
por la muerte tambien será arrastrado.»

El pronombre da á entender que la frase siguiente espresará otra catástrofe: que no serán solo las estrellas las que sientan el imperio de la muerte.

Sin embargo, no por eso dejamos de conocer que los asonantes *pierdan* y *ellas* y las *s* aglomeradas al fin del verso, contribuyen á que parezca inarmónico y duro: mucho mejor estaría

«*y cuando su esplendor apaguen ellas.*»

La segunda observacion es relativa al tercer verso de la tercer octava que copiamos, en la cual, se dice, falta una sílaba. Este verso es como sigue:

«*y al astro de la luz verá asombrado,*»

y así está en el poema. La falta de la sílaba *la* que se nota en nuestro periódico, procedió de un yerro de imprenta, semejante al que nota y corrije oportunamente nuestro aficionado, sustituyendo *sonrio* á *rocio* en el verso,

«*y mintiendo placer falso sonrio,*»

que es como se lee en el orijinal.

Se censura la espresion *helado lecho* como una cacofonía; pero no vemos en qué se funda esta crítica; porque estas dos palabras no tienen mas consonante comun que la *l*, y las sílabas en que entra están separadas: no hay en las vocales asonancia ni consonancia: ambas voces son de buen sonido y formacion. No tiene, pues, su union ninguno de los defectos que son contrarios á la armonía.

Mas estensa discusion merece el exámen del símil que hace el poeta entre la emocion que produce la ira en el cabello del héroe, y el movimiento de el Etna cuando retiembla por la violencia del volcan. Nuestro crítico cree impropia esta comparacion, y le pareceria mejor la de una hoja pendiente de la rama, ó la de una flor en su tallo. Nosotros no opinamos así.

En todo símil debe procurarse que la semejanza recaiga en aquella circunstancia del objeto, que llama mas la atencion del poeta, y que por tanto quiere describir mas particularmente. En la comparacion de que hablamos, esta circunstancia es el efecto esterior que produjo la ira en el soberbio jóven; echar mano á la daga, *retemblar lijeramente su cabellera*, indican el enojo que le causaron los denuestos del alquimista: enojo violento, aunque prontamente reprimido por la consideracion á la vejez del que le injuriaba. Este movimiento está, pues, bien comparado al temblor del Etna, lijero y casi imperceptible en su inmensa mole; pero producido por una causa muy violenta. Una hoja ó una flor se parecen mas al cabello que un monte: pero no *tiemblan* sino cuando el viento es *suave*. Si es muy fuerte, caen; y así no serian símiles propios en esta ocasion, en que el intento del poeta es pintar en un jóven magnánimo el efecto, poco notable al esterior, de una pasion vehemente.

Ademas los símiles deben ser correspondientes en dignidad al objeto asimilado. Una hoja ó una flor no tienen en el caso presente la misma dignidad que un monte ajitado

por el fuego que corroe sus entrañas. Por esa razon nos pareció oportuna y bella la comparacion:

«Y el blondo pelo de su sien pendiente
lijero retembló, cual tiembla *insano*
el Etna giganteo, conmovido
del fuego en sus entrañas comprimido.»

Los epítetos *giganteo*, y *comprimido* son excelentes y contribuyen al símil. *Giganteo* representa la magnanimidad del jóven: *comprimido* su cuidado en reprimir la ira. ¡Asi pudieramos quitar el epíteto *insano*, impropio, y que ó no significa nada, ó destruye el efecto de la comparacion! Los montes no son *insanos*, y ni tampoco lo fué el jóven; pues contuvo su enojo.

El título de *cuento* no puede convenir á una composicion, que sea como se fuere, tiene ó aparenta tener un objeto moral. La historia del mendigo embriagado que despertó en un palacio, tenido y acatado como príncipe, para volver despues de otra borrachera á su anterior infelicidad, es un cuento: la *Vida es sueño* de Calderon, es un poema. Ojalá nuestro poeta saque de la patraña del marques de Villena tanto partido como el poeta de Felipe IV supo sacar de la novela de Bocacio!

Como tenemos mas placer en aplaudir que en criticar, quisiéramos impugnar á nuestro aficionado en lo que dice del prólogo; pero por desgracia tiene sobradísima razon. Esto prueba que los hombres de mas injenio se quedan muy inferiores cuando arrostran una empresa poco meditada. Tal fué en nuestro entender la de querer esplicar la filosofia del romanticismo que no la tiene; porque es una moda pasajera y nada mas.

LEYENDAS ESPAÑOLAS

POR D. JOSÉ JOAQUIN DE MORA.

LÓNDRES.—1840.

ARTÍCULO I.

Esta clase de composiciones han sido desconocidas hasta ahora enr nuestra literatura poética; pues no puede darse este nombre al pequeño número de omances heróicos, mas pequeño todavia si solo se han de contar los buenos y cortos por necesidad, que hay en el Parnaso castellano. La leyenda es un poema de alguna magnitud, aunque no tan largo como la epopeya; y está consagrado á celebrar algunos hechos verdaderos ó fabulosos de la historia nacional. Tanto puede ser objeto de una leyenda alguna de las hazañas verdaderas del Cid, como de las que ha atribuido una falsa tradicion á Bernardo del Carpio, personaje de cuya existencia hay grandes motivos de dudar.

Parece, pues, que el fin de esta clase de poemas es halagar la imajinacion del lector con la pintura de otros usos y costumbres, de otra clase de sociedad, de otro espíritu y de otras ideas, que las del siglo en que vivimos. Nadie duda que si á este trabajo bien desempeñado se añade el interes de la accion, y sobre todo una elocucion verdaderamente poética y versos variados, llenos y armoniosos, se habrá conseguido el fin; y que los escritos, en los cuales sobresalgan estas prendas, constituirán un género, digno de pasar á la posteridad y de aumentar nuestro tesoro poético.

Bien se vé que para esto no es necesaria la verdad efectiva de los hechos: basta que consten por la tradicion, porque todas las fábulas, inventadas en la infancia de las naciones, pintan su espíritu, sus ideas y su carácter. Tan propias eran de los romanos las ficciones del dios *Término*, que no quiso moverse, y de la nabaja que partió el pedernal, como de los españoles la de la Judia de Toledo, y del banquete espléndido de los Ri-

cos-hombres de Castilla, cuando el rey Enrique el enfermo se veia obligado á empeñar su gaban só pena de acostarse sin cenar.

Es deber del historiador desterrar semejantes consejas de los anales. El poeta no está obligado á ello; y tiene libertad de describirlas siempre que con ellas consiga divertir á los lectores, é instruirlos en el espíritu y en la moral de los siglos en que se suponen ó se inventaron.

Las leyendas del Sr. Mora satisfacen á las condiciones que hemos asignado á esta clase de composiciones. El lenguaje, por lo general, es puro y correcto: la versificacion flúida y sonora; aunque tal vez peca por la multiplicidad de versos pareados, que no hacen buen efecto demasiado repetidos, á no ser en el género festivo: los adornos acomodados sin afectacion y distribuidos con sobriedad: el tono pasa con frecuencia, á imitacion del Ariosto, de lo grave á lo tierno ó á lo jocoso.

Muchas de las leyendas son interesantes, no solo por la accion, sino tambien por el modo de contarlas. Á veces el poeta se presenta al lector, entra en digresiones y se toma todas las licencias posibles; tanto mas agradable, cuanto mejor pintan el abandono del genio á sus propios caprichos. Esto en cuanto á la elocucion, en la cual no ha desmentido este poeta la idea que se habia formado de él en vista de sus composines líricas que han visto ya la luz pública. Reservamos para otro artículo hablar del fondo mismo y de los pensamientos é intenciones fundamentales de las mencionadas leyendas.

En este nos contentarémos con enriquecer nuestras columnas con algunas muestras del estilo. La siguiente comparacion se refiere á una jóven atormentada por una pasion amorosa y secreta.

«Empero cual arbusto,
que lozano y robusto
vigor, salud, perfume, altivo brota;
y lentamente la alta rama inclina
desfallecida y rota,
y lentamente el fuerte tronco mina
secreta destruccion, y amarillea
la pompa del follaje, y no lo orea
benigna el aura, y el dañino abrojo
lo cubre, y sin el lustre fresco y verde,
los leves jugos de la vida pierde:»

Casi todas las espresiones son gráficas: *lozano*, *robusto*, *brotar vigor*, *dañino abrojo*, *leve jugo* pintan á la fantasía el objeto. Solo nos ha desagradado la palabra *destruccion*, que en este lugar nada describe. Quisiéramos que en su lugar se sustituyese alguna de las voces con que se designan las enfermedades de las plantas.

Otra comparacion sobre el mismo objeto.

«Como en el limbo oloroso
de tierna flor el gusano
labra el nido silencioso,
y el jugo puro y liviano
consume voraz y ansioso;
hasta que el color lozano
se borra, y el tallo erguido
queda flojo y abatido:»

El siguiente diálogo entre una bienhechora que no exije en premio de su favor la revelacion de un secreto, y el favorecido, que le ofrece revelarlo despues, es vivo, animado y pinta bien, aunque en estilo festivo, la situacion de los interlocutores.

«*No puede*, dice, *revelar quien soy.*
Y ella responde: *yo no lo pregunto.*

Mañana, él sigue, *lo sabrás*, *no hoy*.
—*No fijo mi atencion en este asunto.*
—*Dame un vaso de agua.—Por él voy.*
—*Quiero una cama.—La tendrás al punto.*
—*A Dios, y toma ese bolson de cuero.*
—*Quédate á Dios y guarda tu dinero.*»

Hé aquí un ejemplo de la manera con que el poeta se introduce en la escena, y acierta á pintar su carácter amante de la virtud.

«Podria ser lacónico, y acaso,
lo desea el lector; pero confieso
que voy en esta historia paso á paso,
aunque rara vez caigo en este exceso.
Nunca las bellas flores del Parnaso
exhalan tanto aroma y *embeleso*
como cuando se ciñen á una frente,
en excelsas virtudes refuljente.
De pocos años á esta parte he visto
tanta perversidad, que cuando encuentro
inocencia, virtud, bondad, existo
por algunos instantes en mi centro.
Al placer que ahora gozo no resisto:
su deliciosa inspiracion adentro
del alma se insinúa y la recrea,
como el aura benigna que me orea.»

Asi describe una jóven desgraciada:

«Huérfana, sin amigos, sin apoyo,
sola en el universo. Cual arroyo,
que lejano del prado y sementera,
lleva inútil su linfa placentera
por soledades ásperas y umbrías,
tales se pierden sus hermosos dias
en silencioso olvido y abandono.»

Un héroe castellano llama así á la batalla á un moro que le ha ofendido.

»*Muerte traigo, ó mi furia*
se extinguirá en la muerte,
Sangre pide mi injuria:
Derrámela el mas fuerte.
....
sal, forzador injusto,
sal, cobarde maldito,
si no lo impide el susto
que acompaña al delito.»

ARTÍCULO II.

En estas composiciones hemos notado cierta intencion á zaherir á los reyes, á los sacerdotes y á los nobles. No era ese por cierto el espíritu de la edad media, á que se refieren las leyendas; y ni aun lo es de las actuales sociedades, escarmentadas por los tristes efectos de la revolucion de Francia y convencidas de la necesidad de las instituciones monárquicas para las naciones de extenso territorio, y de las relijiosas para todas.

Esta disposicion al sarcasmo no es general; pues en las leyendas de *D. Pedro Niño*, de *D. Lope* y en alguna otra, están perfectamente descritas la valentía, la nobleza de sentimientos y la generosidad que caracterizaron á los caballeros y Ricos-hombres de Castilla. Estas son verdaderas leyendas de la edad media, y en ellas se conoce el espíritu de la época.

Pero en la de *las dos cenas* son inútiles, y aun contradictorias, todas las observaciones filosóficas sobre el gran poder de la nobleza castellana, porque nunca lo tuvo, ni el réjimen feudal se arraigó en Castilla como en otros paises. El hecho es una fábula introducida en nuestra historia; pero aunque fuese cierto, probaria el gran poder de nuestros monarcas sobre los grandes. Ningun rey de Francia ó de Inglaterra, y mucho ménos un emperador de Alemania, se hubiera atrevido á fines del siglo XIV á obligar á sus barones, amenazándolos con el verdugo, á que le entregasen sus tierras y sus dominios.

Alonso el Batallador, rey de Aragon, el onceno del mismo nombre de Castilla, Fernando V y Felipe II se tratan en estas leyendas mas mal de lo que merecieron; y aun tal vez se censura su deseo de reconquistar la península y de crear la poderosa nacion española, á la cual se ha debido la conservacion del catolicismo en Europa y la civilizacion del Nuevo mundo. Tal vez parece que se contrapone la rusticidad feroz de los castellanos y aragoneses, que reconquistaban el suelo de su patria con las artes, la industria y la civilizacion de los musulmanes. Es menester detenernos un poco en el exámen de esta diferencia.

Nadie puede dudar, considerando las dos relijiones que peleaban, la del profeta de Arabia y la de Jesucristo, cuál es la mas favorable á la civilizacion de los pueblos; porque es claro que la favorecen muy poco el dogma del fatalismo y el principio de la monarquía despótica, y al contrario le son muy convenientes las máximas de la caridad y de la discusion. Estos elementos, trasladados á las masas, han de producir infaliblemente sus efectos mas tarde ó mas temprano. Compárense sino, la Europa cristiana actual con el Africa y el Oriente musulmanes.

Pero las potencias del mundo moral, así como las del físico, se modifican segun la naturaleza y posicion de las masas sobre que obran. Las rápidas conquistas de los árabes, y la opulencia que era consiguiente, debilitaron el principio de accion de sus creencias, que los dirijia esclusivamente á la pelea y á la subyugacion de las naciones, y se dedicaron en virtud de esta dejeneracion de su espíritu relijioso, á las artes y á las ciencias; cuando los cristianos de España, obligados á reconquistar palmo á palmo su territorio, y á defender y conservar lo adquirido, apenas podian tener otra profesion que la de las armas. Así se esplica, porque en tiempo de Alonso el Batallador y de Alonso VII de Castilla eran mas civilizados los moros que los cristianos. Pero cuando las victorias de este último rey y de su nieto Alonso VIII el de las Navas hubieron dado al pueblo castellano mas quietud y seguridad, el principio de la intelijencia se desenvolvió tan rápidamente entre nosotros, que seria una necedad decir que en tiempo de Alonso el X se sabia mas en Granada ó Marruecos, que en Sevilla ó Toledo.

Esto en cuanto á la civilizacion material; pues en cuanto á la moral y política basta leer la *historia de los árabes de España*, escrita por Conde, para conocer que las revoluciones de los muzlimes en nuestra península fueron mas frecuentes, mas atroces, mas fecundas en horrendos crímenes que las de los castellanos y aragoneses, aunque por entónces mas bárbaros; y esto debia ser así. El cristianismo produce naturalmente la monarquía templada: el mahometismo la despótica; y las revoluciones son mas violentas en esta que en aquella.

En cuanto á Alonso el XI, no serémos nosotros los que hagamos la apolojía, ni aun la disculpa de su desenfrenada liviandad, que produjo á Castilla todos los males de que tan justamente se queja el Sr. de Mora; y aun pudiera añadirse á la acusacion de su adulterio la nota de crueldad con respecto á muchos de los Ricos hombres y dignatarios de la corona; pero ¿qué juicio exacto formaríamos de los hombres, si solo los considerásemos bajo un aspecto? Dígase en hora buena que Alonso XI fué esposo infiel, y que su justicia, casi siempre ejercida arbitrariamente, rayaba en la crueldad; mas no se calle que fué hábil capitan é infatigable guerrero: que su espada libertó á España de una de las mas terribles invasiones de los moros de Africa, al mismo tiempo que la marina, creada por él, aniquiló la de los enemigos: que sostuvo con mano firme las

riendas del estado, y restituyó á Castilla la tranquilidad, perdida por la turbulencia de los grandes desde el reinado de Sancho el IV, que favoreció sus pretensiones para que le auxiliasen contra su padre Alonso X: en fin, que reunia grandes dotes políticas y valor personal á los vicios y defectos ya mencionados. El hecho es, que dejó á Castilla mas poderosa y mejor administrada que lo habia sido antes de él. No justifica ni escusa lo malo quien refiere con verdad lo que tuvo de bueno.

En cuanto á su hijo D. Pedro el Cruel la cuestion es muy diferente. Cuando se fija la atencion en el caracter, altamente dramático de este príncipe, en su corazon capaz de amor y de amistad, en la vehemencia é impetuosidad de sus deseos, en su intrepidez heróica y en la firmeza de su voluntad, la imajinacion, subyugada por tan grandes cualidades, desea poder desmentir solemnemente á los historiadores que tanto le han maltratado; mucho mas cuando los de su tiempo, escribiendo bajo la influencia del fratricida que le succedió, era preciso que se mostrasen enemigos suyos. Pero esta ilusion cesa apenas se desciende de las altas rejiones de la fantasía al terreno verdadero de la historia. Esta puede haber exajerado: mas no es posible desconocer que las pasiones desenfrenadas de D. Pedro le acarrearon todos los enemigos que tuvo, y de cuyo odio justo pereció víctima: que fué un monstruo de lascivia, de crueldad y de perfidia; y en fin, que cometió toda especie de maldades sin estar compensadas por ninguna accion virtuosa, por ninguna providencia útil á los pueblos, ni aun por algunos de aquellos golpes de estado, que siendo esencialmente inmorales, pueden sin embargo atribuirse á pasiones generosas, como la ambicion, el amor de la gloria ó del interes del estado. La parte mas brillante de su crónica, que es la guerra contra Aragon, en la cual peleó con valor y habilidad, produjo á Castilla calamidades incalculables. La emprendió solo por espíritu de venganza, y la dejó por temor de que sus soldados le abandonasen. Don Pedro fué el oprobio de la dinastía de Borgoña, la mas fecunda en grandes monarcas de cuantas ha tenido España. Nosotros creemos que los elojios que algunos escritores le han tributado, entre ellos nuestros poetas dramáticos, no han procedido de espíritu de servilismo, sino de que realmente aquel rey es un personaje verdaderamente teatral y terrible. Basta para convencerse de ello el contraste, á la verdad muy notable, entre las excelsas dotes que habia recibido de la naturaleza, y el uso funesto que hizo de ellas.

Fernando el Católico fué un grande rey, y á él debió nuestra monarquía su grandeza y elevacion. Tuvo tambien defectos, y no es el único que se le puede echar en cara su perpetua suspicacia, la cual con respecto al gran Gonzalo de Córdoba no era sin embargo mas que un pretesto para encubrir la envidia que su gloria le causaba. Esta envidia era insensata en el que habia dado tantas pruebas de valor y de pericia militar en los diez años que duró la guerra de Granada.

Nada dirémos de Felipe II. Los historiadores franceses y protestantes han dado en decir que fué muy malo, y parece que aunque no sea mas que por moda es menester creerlos, aunque sean falsas ó no estén probadas las maldades que se le atribuyen. Es verdad que aumentó en gran manera el poderío de la Inquisicion, la cual opuso un muro de bronce á los progresos de la intelijencia. Pero este efecto no fué previsto por él, que conocia y amaba las ciencias y las letras, ni por sus consejeros. El fin inmediato que se propusieron, cuando ensalzaron el poder inquisitorial, fué cerrar la península á las nuevas doctrinas relijiosas y políticas, y á las guerras civiles que á causa de ellas producia la intolerancia del siglo, y que abrasaron el resto de la Europa.

En cuanto á los sacerdotes, están llenas las historias castellanas y aragonesas de los excelentes efectos sociales y políticos que produjo su influencia en la edad media. La institucion de las órdenes militares, sobre todo la de la órden de la Merced, podrian dar argumento á leyendas muy interesantes.

Nosotros observamos que cuando el célebre novelista Walter Scot describe costumbres de aquellos siglos, se guarda muy bien de juzgarlas por las ideas de la actual civilizacion, y mucho ménos por los sistemas filosóficos ó políticos de nuestros dias. Esta conducta es, en nuestro entender, muy laudable, y merece ser imitada por los que escriben novelas históricas, ya en prosa, ya en verso.

ARTÍCULO III.

HEMOS espuesto algunas observaciones históricas, que nos ha sujerido la lectura de estas composiciones. Pero aun cuando nuestras ideas no coincidan con las del autor en esta parte, no por eso se altera nuestra opinion acerca del mérito literario del libro. Ya es sabido que la obligacion del poeta es agradar con sus descripciones, y que sus máximas políticas ó sus ideas sobre los sucesos de la historia ni quitan ni añaden mérito poético. Los cuadros hechos para halagar la fantasía no son argumentos para convencer la razon. Pasemos á las ideas literarias del autor, que merecen exámen particular.

En un prólogo muy bien escrito, que antecede á las leyendas, esplica por qué ha escrito en versos rimados; habla del orijen del asonante, propiedad esclusiva de la poesía castellana, y prueba que nació de haberse contentado los oidos del vulgo con su consonancia imperfecta. Dice, y á nuestro entender con mucha razon, que la dificultad misma de la rima obliga al genio á buscar nuevos recursos en el idioma para espresar sus conceptos, y que en este trabajo halla entre todos los modos de decir una cosa, el mas conveniente y el mas poético.

Pero nunca convendrémos con él en que el romance asonantado de ocho sílabas sea una especie de versificacion sencilla y trivial, acusacion que estiende en una de las leyendas á los versos libres. A la verdad nada hay mas fácil que hacer versos de ocho sílabas asonantados, ó endecasílabos libres; pero nada hay mas difícil que hacerlos buenos y dignos de ser leidos. La misma abundancia de frases y voces que esta especie de versificacion proporciona, añade trabajo al genio; porque en los versos aconsonantados tiene que buscar la espresion: en estos tiene que elejir entre las que le ocurren. Todos los que se hallan ejercitados en el endecasílabo suelto ó en el romance confesarán que tenemos razon. Los hombres de gusto en poesía no toleran ni en uno ni en otro el menor defecto de armonía ó de propiedad. Se le exije al poeta mucho en proporcion de la mucha libertad que se ha tomado. Por las mismas razones que espone tambien el Sr. Mora no se perdona nada que huela á trivialidad, ripio ó mal sonido.

El romance, pues, composicion llena de gracia, facilidad y gallardía; el endecasílabo libre, grave y austero por su misma esencia, se han hecho muy difíciles, si se ha de halagar con ellos á los oidos ejercitados. No despreciemos ninguna de las riquezas de nuestro Parnaso: no cerremos á los poetas ninguno de los senderos que conducen á la inmortalidad.

Estrañamos que al esplicar en el prólogo las razones que ha tenido para no escribir en romance octosílabo sus leyendas, haya insistido sobre la facilidad de este métro (que en realidad no es cierta) y haya omitido otras dos que son perentorias. La primera se funda en el tamaño mismo del verso, poco variado en sus córtes; pues no admite mas que un hemistiquio, y por lo tanto poco á propósito para espresar movimientos y pasiones de diversa clase. La segunda es tomada de la estension misma de las leyendas; porque la repeticion del asonante, aunque no tan fastidiosa como la del consonante, cansaría en una composicion larga. Pudiéramos añadir á estas dos razones otra mas fuerte que todas, y es; que no se exije del poeta que escriba en este ó aquel métro, sino que escriba bien.

Somos de la misma opinion en cuanto á la célebre disputa de clásicos y románticos. Los que desprecien á Racine y á Corneille, y los que desprecien á Shakespeare y á Calderon, son igualmente necios; porque sus juicios estan igualmente dictados por el espíritu de partido. El genio no reconoce mas escuela que la inspiracion, ni hay mas que dos géneros en literatura, *el bueno* y *el malo*. Las artes tienen reglas á la verdad; pero estas reglas sirven al genio de freno, no de espuela. Los preceptos sirven para correjir, no para crear.

En una digresion de la leyenda intitulada *Don Opas*, hay una especie de censura de los poetas españoles que han escrito á fines del siglo pasado y en lo que va de este. Como esta censura pertenece mas bien al dominio de la crítica literaria que al de la poesia, merece un exámen particular.

Se censuran los *arcaismos*, usados por todos los poetas de todas las naciones (incluso el Sr. Mora, que hace uso de *empero*, *si quier*, *felice*, y otros que forma á semejanza de

este último). Las voces anticuadas dan gravedad y novedad á la frase poética, y ademas cierto sabor de antigüedad, que recuerda tiempos poéticos para nosotros. *Asaz*, *sus* fueron usados por los buenos poetas castellanos del siglo XVI. ¿Por qué no lo han de ser por los del siglo XIX?

Se censura la manera de escribir de estos, para lo cual forma la siguiente octava, compuesta de sus versos, que nosotros escribirémos de bastardilla.

«*Tronó la alzada cumbre de Pirene.*
Tronar el verbo activo y muy en cumbre.
El galo tembló un nombre; porque tiene
de temblar nombres pésima costumbre.
Chillante rueda arrulla al juez.—Perene
Cruje el Atlas su vasta pesadumbre.
Fragoroso rumor gira tremendo
¿Entiendes, Fabio, lo que voy diciendo?»

En la nota á esta octava (que es la 18) llama *disparatadas* á estas locuciones, y añade que pertenecen á los *mas acreditados restauradores de la poesía castellana*. Uno y otro es falso.

Si á Virjilio fué lícito decir *Intonuere poli* (tronaron los polos) y *intonuit lævum* (la parte izquierda tronó), ¿por qué se ha de prohibir á un poeta castellano (cuya lengua es hija y muy castiza de la latina) que adopte esta locucion, y que diga *tronó la cumbre?* Tronar no es aquí activo.

Chillante rueda arrulla al juez. Es imposible que *Fabio*, ni otros mas hábiles que Fabio entiendan esto, si no se lee el pasaje que es el siguiente:

«Soñando el juez, por la chillante rueda
de una elocuencia bárbara arrullado,
duerme en el tribunal.»

Estos versos son traduccion de un pasaje de Delille, en el cual hay tres rasgos satíricos: el primero, contra el sueño de los jueces en el tribunal, tan fuerte que no los despierta el chillido de una rueda: el segundo, contra el tono de falsete de que parece que usaban los abogados en Francia, y que no desterró enteramente la comedia de Racine, intitulada *Los pleiteantes*; y el tercero, contra las espresiones bárbaras del foro. Parece, pues, que la censura no podrá ya recaer sino sobre el verbal *chillante*. Pero el Sr. Mora usa, si no este, otros de su misma especie, como *llameante*; y aunque no los usase, no por eso perderian los poetas el derecho de formarlos, empleado con la sobriedad que aconseja Horacio.

No tenemos presente las composiciones en que se hallan las dos frases: *el galo tembló un nombre*, *cruje el Atlas su vasta pesadumbre*; porque si están truncadas como la anterior, no es fácil juzgarlas. En cuanto al verso *fragoroso rumor gira tremendo*, no puede censurarlo quien ha hecho este otro

«Fulgores resplandecientes»,

que está en la pájina 32 de las Leyendas. En efecto el epíteto *resplandeciente* nada añade á la idea del sustantivo. *Fragoroso* añade á la de *rumor* la de ser fuerte el sonido y como de cosas que se rompen ó caen unas sobre otras.

Es de observar que á ninguno de los pasajes censurados le puede convenir el célebre verso de Lope de Vega contra los cultos; porque en todos ellos está claro el pensamiento, aun cuando quisieramos conceder que las locuciones son viciosas.

El verdadero restaurador de la poesía castellana en el siglo XVIII fué Melendez Valdes; y los demas á quienes parece que alude el Sr. Mora, si se han aprovechado del sendero que les abrió el inmortal Batilo, ni se han tenido á sí mismos, ni han sido tenidos por sus compatriotas, como restauradores de nuestro Parnaso.

Censura tambien el uso de los consonantes en *ido ida*, y otros fáciles. Pero él mis-

mo los emplea; y ademas cuando los versos son buenos, ¿quién repara en los finales como no ofendan el oido con su demasiada repeticion?

En fin, lleva su mal humor hasta el exceso de reprender que se llamen *epigramas* á las seguidillas. Pues ¿cómo se han de llamar *epopeyas*? ¿Qué mas derecho tienen la cuarteta, la quintilla, los pareados, ni aun la décima, que aquella combinacion? En ella solo cabe un pensamiento, y si se espresa con facilidad (que allí es muy *dificultosa*) é injenio, forma lo que siempre se ha llamado un epigrama. No despreciemos los métros porque los maneja el vulgo. Tambien los copleros hacen décimas y cuartetas, y nosotros los hemos visto elevarse á la dignidad de la octava.

POESÍAS DE D. JOSÉ DE ESPRONCEDA.

Madrid, 1840.

MUCHO tiempo hace que no se presentan al público en las colecciones de poesías ideas mas osadas, elocucion mas esmerada, armonía mas robusta, ni intenciones mas poéticas. A pesar de las muchas razones que personalmente nos asisten para no dar elojios á estas poesías, cuyo autor y cuyo editor han querido que las miremos en cierto modo como nuestras, ha sido preciso ceder á la impresion que nos causa su lectura; impresion que no dudamos será la misma en todos los lectores instruidos, aun en aquellos que no juzguen dignos del pincel poético algunos de los argumentos.

Al dar cuenta, pues, de esta publicacion, extraordinaria bajo todos aspectos, debemos limitarnos á justificar con citas la sensacion que nos ha causado ver sometidos los pensamientos, por mas atrevidos que sean, al yugo de la lengua y de la versificacion castellana, cosa sumamente rara en el dia.

La primer obra es la coleccion de fragmentos del poema épico *el Pelayo,* que el autor se propone concluir y dar á luz. Estos fragmentos desmienten de la manera mas solemne á los que creen, ó afectan creer que la epopeya es un género incapaz de interesar la sociedad actual. Háganse versos como los siguientes para demostrar la cólera del cielo contra Rodrigo:

«Envuelto en noche tenebrosa el mundo,
las densas nubes ajitando, ondean
con sus alas los genios del profundo
que con cárdeno surco centellean:
y al ronco trueno, al eco tremebundo
de los opuestos vientos que pelean,
se oye la voz de la celeste saña:
¡*Ay Rodrigo infeliz!* ¡*ay triste España!*»

O como los de esta magnífica comparacion:

«Tal otro tiempo en la soberbia cena,
donde mofaba de Jehová el impío,
ya la medida al sufrimiento llena,
rebosó de ira caudaloso rio;
y el rey asirio con amarga pena
vió en el muro de mármol con sombrío
fuego animarse escrito sobrehumano,
trazado allí por invisible mano.»

O en fin (por no repetir citas de igual mérito, en que abundan estos fragmentos) como

la siguiente octava en que no se sabe cual es mayor, la dificultad de espresar poéticamente el pensamiento, ó la riqueza y exactitud de diccion con que está descrito.

«Allí cercado del amable coro,
que el de las Houris célicas no iguala,
quemada en pipa de ámbar y de oro
planta aromosa el gusto le regala:
y mientra en hombro de su amada el moro
la sien reclina, de su labio exhala
humo suave, que en fragante nube
con leves ondas á perderse sube.»

Cuando se hacen, repetimos, versos como estos, no se debe desesperar de imprimir interes á una accion grande, y que se presta admirablemente á todos los adornos de la novela y de la epopeya.

Siguen dos composiciones amatorias, de las cuales la primera nos parece muy superior á la segunda, que es de carácter satírico, y que por tanto requiere un genio de diferente clase que el del señor Espronceda. El romance á la noche, por el contrario, es uno de los mas bellos que hay en nuestra lengua. Enerjia y fluidez en la versificacion, y el sabor melancólico de la frase y hasta del asonante, le coloca en nuestro entender, entre las obras perfectas.

Siguen algunas canciones, cuyos títulos son: *el Pescador, la Cautiva, el Pirata,* que tiene toda la libertad y enerjía que anuncia su título, *el Cosaco, el Mendigo,* singular por el giro y los pensamientos, aunque bastante incorrecta. En estas composiciones hay algunas sobre los asuntos de las de Osian y en el mismo estilo, y un *himno al Sol,* lleno de fuego y de poesía. Solo citarémos la última estanza, en que el vate inspirado entrevé la ruina del monarca del dia.

«¿Quién sabe si tal vez pobre destello
eres tú de otro sol que otro universo
mayor que el nuestro un dia
con doble resplandor esclarecia?
Goza tu juventud y tu hermosura,
¡oh sol! que cuando el pavoroso dia
llegue que el orbe estalle, y se desprenda
de la potente mano
del Padre soberano,
y allá á la eternidad tambien descienda
deshecho en mil pedazos, destrozado
y en piélagos de fuego
envuelto para siempre y sepultado
de cien tormentas al horrible estruendo,
en tinieblas sin fin tu llama pura
entónces morirá: noche sombría
cubrirá eterna la celeste cumbre;
ni aun quedará reliquia de tu lumbre.»

Las composiciones intituladas el *Reo de muerte y el Verdugo* nos parecen muy débiles en la elocucion, y en los pensamientos. Las ideas patibularias no pueden ser ennoblecidas sino por un sentimiento moral, grande y dominante, y aquí no lo hay. Todo el talento del autor no persuadirá á nadie que es *su igual* el hombre cuyo oficio es matar por dinero. El sentimiento de horror que inspira, es general y fundado; ¿por qué no se miran con este sentimiento los soldados que fusilan á su camarada delincuente? porque lo hacen por obligacion forzosa, y no por profesion elejida voluntariamente. La poesía que es el idioma del sentimiento, se prestó siempre de mala gana á los pensamientos que lo desvirtuan.

Pero de nuevo se ciñe el genio sus alas y vuela atrevido y triunfante cuando se res-

tituye á su verdadero pais, cuando se siente animado por el valor y el patriotismo. Las composiciones de esta clase que comprende la presente coleccion pueden ponerse al lado de las mejores que hay en castellano. No ceden en mérito las que el autor ha consagrado á lamentar la pérdida de las ilusiones juveniles, señaladamente la de la *orjía*, en que está muy bien retratada la degradacion moral del hombre que ha trocado la nobleza del sentimiento por la inmundicia de la crápula y del sensualismo.

Concluye el libro con un cuento en que hay dos retratos inimitables: el de Elvira, y el de Montemar. Hé aquí el del hombre desalmado:

«Segundo don Juan Tenorio,
alma fiera é insolente,
irrelijioso y valiente,
altanero y reñidor:
Siempre el insulto en los ojos,
en los labios la ironia,
nada teme y todo fia
de su espada y su valor.
Corazon gastado, mofa
de la mujer que corteja
y hoy despreciándola deja,
la que ayer se le rindió.
Ni el porvenir temió nunca,
ni recuerda en lo pasado
la mujer que ha abandonado
ni el dinero que perdió.
Ni vió el fantasma entre sueños
del que mató en desafío,
ni turbó jamas su brio
recelosa prevision.
Siempre en lances y en amores,
siempre en báquicas orjías,
mezcla en palabras impías
un chiste á una maldicion.

Síguese el de su antagonista y víctima.

«Bella y mas pura que el azul del cielo,
con dulces ojos lánguidos y hermosos
donde acaso el amor brilló entre el velo
del pudor, que los cubre candorosos;
tímida estrella, que refleja al suelo
rayos de luz brillantes y dudosos,
ánjel puro de amor que amor inspira,
fué la inocente y desdichada Elvira.
Elvira, amor del estudiante un dia,
tierna y feliz y de su amante ufana,
cuando al placer su corazon se abria
como al rayo del sol rosa temprana.
Del finjido amador que la mentia
la miel falaz que de sus labios mana
bebe en su ardiente sed, el pecho ajeno
de que oculto en la miel hierve el veneno.
....
Que al alma vírjen, que halagó un encanto
con nacarado sueño en su pureza,
todo lo juzga verdadero y santo,
presta á todo virtud, presta belleza.

Del cielo azul al tachonado manto,
del sol ardiente á la inmortal riqueza,
al aire, al campo, á las fragantes flores,
ella añade esplendor, vida y colores, etc.»

No hemos visto, despues de la Eva del Milton, una descripcion mas bien hecha del primer amor en un corazon inocente.

Hemos copiado muchos versos de este libro; mas si hubiésemos de copiar todos los que hay tan buenos como los ya citados, ó quizas mejores, dejariamos muy pocos para el que lo lea.

POESÍAS DE DON JOSÉ ZORRILLA,

TOMOS 4.º Y 5.º—MADRID 1839.

Es imposible leer este poeta sin sentirse arrebatado á un mismo tiempo de admiracion y de dolor. Pensamientos nobles, atrevidos; sentimientos sublimes ó tiernos; versificacion armoniosa igualmente que fácil escitan naturalmente la admiracion; pero esta no puede llegar nunca hasta el entusiasmo, porque cuando en alas de la idea quiere volar nuestra fantasía hasta el Empíreo, una espresion incorrecta, una voz impropia, un sonido duro, ó bien un galicismo ó un neolojismo insufrible nos advierte que estamos pegados al fango de la tierra, como ahora se dice. En calidad de españoles nos causa sumo sentimiento ver deslustrado el esplendor de uno de los mas eminentes genios de nuestra época, por no querer someterse á una de las condiciones necesarias del poeta que es la buena elocucion. Nos parece un Apéles ó un Ticiano descuidando el colorido ó las leyes del claro oscuro.

¿Cuál puede ser el oríjen de esta neglijencia? Es imposible que en la actual anarquía de las ideas literarias no haya alguna que fascinando la mente del autor, le obligue á seguir un sistema tan funesto, como seria el de pintar con una caña rajada en lugar de pincel. ¿Ha querido imitar la manera de Lope, *manchar la tabla aprisa*, y dejar al lado de rasgos sublimes ó admirables por su ternura borrones indignos del genio? ¿Ó bien ha creido que las sombras incorrectas darian mayor realce á las figuras bien acabadas? ¿Ha pensado quizá que el cuidado de la gramática y el estudio de la lengua eran trabas de que el poeta debe desembarazarse: ó bien que desfigurar el idioma puede ser un medio de enriquecerlo?

No podemos atribuir este defecto á la escuela del romanticismo actual, tanto porque sus caudillos en Francia no se han libertado nunca del yugo de la gramática, mas pesada mil veces en la lengua francesa que en la castellana, como porque existen entre nosotros muchos poetas pertenecientes á la misma escuela, y que no obstante la libertad que se toman en sus raptos de imajinacion, no se atreven sin embargo á traspasar los límites que el lenguaje poético ya formado, ha impuesto á las licencias del genio. Pues á ignorancia no puede achacarse; porque muchos pasajes prueban que el Sr. Zorrilla conoce como el que mas los recursos del estilo y del lenguaje de nuestra poesía. No queda, pues, otro arbitrio que el de atribuir las frecuentes incorrecciones que afean sus mejores versos á alguno de los falsos sistemas que arriba indicamos ó á otra idea, que no conocemos, tan falsa como ellas.

En cualquier parte donde se abra se encuentran vestijios de incorreccion y de talento. En la composicion de las *hojas secas* se encuentran estos versos hermosísimos.

Mas oye. Es el otoño: rebramando
el ábrego los árboles sacude:
de roncos cuervos el siniestro bando
á los peñascos cóncavos *acude*.

Brilla sin fuerza el sol en occidente;
y allá en la falda de *espinoso* risco
guia el pastor con paso indiferente
las humildes ovejas al aprisco.
Seco el follaje de la selva umbria
de sus verdes doseles se *despoja*;
y al empuje de ráfaga *bravia*
el bosque se desnuda hoja por hoja.»

Acudir no es la voz propia, sino *guarecerse*, que hubiera sido fácil al autor sustituir diciendo antes que el *ábrego los troncos estremece*. Risco *espinoso*, esto es, lleno de puntas numerosas y agudas como *espinas*. La traslacion es oscura y algo forzada. *El follaje no se despoja de los doseles*: al contrario, *los verdes doseles pierden su follaje*. *Bravio* no es *bravo* ni *fuerte*, sino *silvestre, montaraz*, sin cultivo: las ráfagas del viento no son *bravías*, sino *violentas*.

Ni se crea que siempre hay que notar estas incorrecciones. Tal vez se observa al lado de una admirable facilidad un lenguaje dotado de precision y de pureza. Tal es el del romance en que describe la pelea de los dos rivales en la composicion intitulada *Recuerdos de Valladolid* (tom. IV.) Al contrario, el trozo que sigue á este romance es un modelo de oscuridad, de incorreccion y de neolojismo.

Unas veces comete transposiciones violentas tomadas del latin ó del italiano como esta.

«Murmura alla abajo el rio
la orilla al acariciar.»

Otras admite galicismos, como *desposar á una dama* en vez de *desposarse con*. Otras usa de espresiones las mas familiares en medio de un trozo poético, como

«Se tiene, calla, suspira,
viene y va, y *constante así*.»

Otras usa de construcciones enteramente desconocidas á nuestros verbos, como

«*Déjese* sin fuerza, hidalgo,
y hácia la cárcel se *apronte*.»

En fin, seriamos fastidiosos si hubiésemos de notar todos los ejemplos de perversa elocucion castellana.

En estos dos tomos hay dos comedias, escritas con la intencion de imitar las de capa y espada de nuestro teatro del siglo XVII. Sus argumentos son excelentes. En la del tomo IV, cuyo título es *Mas vale llegar á tiempo que rondar un año*, un duque y su hijo primojénito son rivales en la pretension de una jóven, sin saber el uno del amor del otro. El hijo hiere al padre sin conocerlo á las puertas de la dama, y se ausenta á Zaragoza. Vuelve en el momento que su padre iba á casarse, con el objeto del amor de entrambos; pero apénas sabe que su hijo es su rival, no solo le cede la que habia elejido para esposa, sino sepulta en el mas profundo silencio la noticia de haber sido el que hirió. La combinacion de la del tomo V, cuyo título es *Ganar perdiendo*, consiste en los socorros que un amante da escondidamente á su dama, que á pesar de ser rica, se ve arruinada por las locuras de un hermano disoluto, crapuloso, jugador y pendenciero. Apesar de ser entrambos pensamientos muy propios para la escena, estos dramas presentan poco interes, porque á escepcion de algunos rasgos felices, estan mal conducidos y peor dialogados. Los defectos de elocucion forzada, de escenas episódicas, de confusion en los incidentes, y de desproporcion entre los medios y los fines, son harto notables en una y otra.

Concluirémos, pues, esta censura, que desearíamos convertir en elojio, con un consejo dirijido á todos los que cultivan el hermoso arte de la poesía. Sin la majia de la elocucion y de la armonía se deslucen y degradan los pensamientos mas poéticos; por-

que el lenguaje es el instrumento de las bellas letras, como el colorido lo es de la pintura. Las ideas son el alma de la poesia; pero el estilo es su cuerpo, y sin formas corpóreas no es posible grabarse los pensamientos en la fantasia. Grandes injenios, de los cuales nuestra nacion espera su gloria literaria en la época presente, enriqueced enhorabuena el idioma, pero respetadlo: entregaos al vuelo de la fantasía, pero no descuideis la elocucion: escribid con toda la osadia de la inspiracion, pero correjid con toda la severidad de la lójica.

LA VIDA ES SUEÑO, DE CALDERON;

Y LA VIE EST UN SONGE, DE BOYSSY.

LA VIDA ES SUEÑO, que es indisputablemente la mejor de las comedias ideales de Calderon, no tuvo sin embargo el honor de la traduccion ni de la imitacion en los primeros tiempos del teatro clásico frances. Tomas Corneille, que tradujo *El Alcaide de sí mismo*, *El Astrólogo finjido y Los empeños de un acaso* de nuestro poeta, *El convidado de Piedra* de Tirso de Molina, y *Lo que puede la aprension* de Moreto, no se atrevió sin embargo á arrostrar la grande idea del carácter de Segismundo: y este príncipe misterioso, en el cual está simbolizada la vida humana, no apareció en la escena de Paris, hasta que en 1732 la presentó Boissy con grande aplauso del público.

Boissy habia comenzado su carrera escribiendo versos satíricos contra los hombres mas sábios de su tiempo; pero el peligro y la infamia de esta profesion le obligó á correjirse, y á dedicarse al teatro. En él ocupó un lugar distinguido despues de los grandes maestros, por su comedia *Las esterioridades engañosas*, una de las mejores que tienen los franceses en el género urbano. Escribió otras de mérito inferior, pero llenas de sal y de facilidad. Otras en fin, en que introdujo personajes alegóricos, prueban que habia leido mucho á Calderon; pero nada lo demuestra como su comedia *La vie est un songe*, en la cual los principales personajes tienen hasta los nombres de la comedia española.

La francesa llamó la atencion de los literatos y aun de los filósofos, y Rousseau dijo que *el héroe de esta pieza era el verdadero misántropo*. Este juicio prueba que el ciudadano de Ginebra no comprendió el objeto moral de aquel carácter. El autor de la noticia biográfica de Boissy puesta al frente de la última edicion de sus obras escojidas en la biblioteca de los clásicos franceses, dice que «la idea de la comedia es extraordinaria y que su ejecucion no carece de nobleza ni de enerjia.» Pero calla quien fué su primer propietario; segun todas las apariencias, porque no lo sabia. Boissy pudo callarlo, porque ya en su tiempo casi nadie estudiaba en Paris el idioma español, ni menos leia nuestras comedias, desde que Boileau llamó *grosero* á nuestro teatro. Asi juzga la mayor parte de los hombres, por una frase. Pero semejantes hurtos no nos admiran, cuando somos testigos de los que ahora se hacen en España, de autores franceses bien conocidos en toda la república literaria. Y sin embargo los traductores se llaman *orijinales*: tambien es verdad que no dejan de ser *orijinales* estas traducciones; pues dejan el testo tan en frances como se estaba.

No nos acordamos si es en Bocacio ó en las *Mil y una noche* donde hemos leido el cuento de un príncipe que por entretenimiento hizo que embriagasen á un mendigo, que cuando despertase se le hiciese creer que era monarca durante un dia; y que vuelto á embriagar se le restituyese á su primer miseria. En esta conseja trivial descubrió el genio de Calderon bastante campo para representar las dos situaciones mas importantes de la vida humana: á saber, la ilusion y el escarmiento. En la primera Segismundo no es mas que el hombre fisiolójico. Tiene poder, y quiere emplearlo en la venganza: insulta á su padre: se enamora succesivamente de dos mujeres que vé, resiste al consejo, arroja al mar

desde un balcon uno de los consejeros y quiere dar muerte al otro: no hay razon, no hay honor, no hay respeto que le atajen: solo la adulacion, solo lo que lisonjea sus pasiones le es bueno y agradable.

Segismundo vuelve á dormir, y vuelve á despertar en su prision con la cadena al pie y el carcelero al lado. Aqui empieza una nueva existencia, la existencia del hombre moral, ilustrado por el escarmiento y la razon. Desconfia de los bienes de la vida que le buscan de nuevo: gózalos, pero con timidez: reprime sus pasiones, que quieren sublevarse otra vez, y hace buen uso de la felicidad, porque sabe que ha de perderla, y que ha de despertar en otra rejion, con respecto á la cual la vida actual no es mas que *un sueño*.

Tal es el magnífico plan que desenvolvió Calderon con todo el genio de un gran poeta y con toda la profundidad de un gran filósofo. ¿Qué son despues de esto, algunos defectos de espresion, hijos del mal gusto de su siglo, y muy fáciles de correjir, como efectivamente lo ha hecho el imitador frances? ¿Quién se para en ellos, cuando se vé descrita con tanta perfeccion la historia del hombre?

Boissy, mas correcto en cuanto al estilo, destruye casi el pensamiento del cómico español. Segismundo, al despertar la primera vez, no es el hombre de las pasiones sensuales. Vé á la princesa Sofronia y se enamora de ella; pero este amor es un sentimiento puro y virtuoso, que le mueve hasta á perdonar la sinrazon de su padre en haberle tenido tanto tiempo preso y aherrojado; y solo vuelve á sus furores cuando sabe que el Rey ha prometido á otro la mano de su sobrina.

¡Cuanto mas profunda es la idea de Calderon! En él, apenas manifiesta el príncipe otro amor que el sensual: vé á su prima, y quiere tomarla la mano: vé despues á Rosaura, y quiere forzarla. En una palabra, todas sus pasiones son brutales, é hijas de la ilusion de los sentidos, sin freno alguno, ni aun el que unos afectos suelen imponer á otros. *La vida es sueño* de Calderon en sus dos primeros actos, es un drama romántico de nuestros dias. ¡Qué lástima que Segismundo, cuando despierta en la prision, no se suicide! En ese caso nada le faltaria para ser el modelo del romanticismo actual. Pero Calderon no queria someter el hombre al ímpetu ciego de las pasiones: creia en la razon y en la moral: y ese es su defecto á los ojos de los modernos dramaturgos.

Boissy falseó pues, el pensamiento de Calderon, inspirando á su héroe ideas grandes y generosas, sujeridas por el amor, y atribuyendo á los celos sus nuevos furores. Así queda desvirtuada en su fábula la grande leccion del escarmiento, que en la comedia española es completa, terrible y eficaz. Suprime tambien gran parte de las reflexiones de Segismundo en uno y otro estado. El drama frances es una copia débil de un excelente cuadro, hecha por un profesor dotado de mas finura que genio. Observemos que lo mismo sucedió á Moliere imitando *el Desden con el desden* de Moreto. A la verdad Moliere tenia mucho genio: pero no de la especie que era necesario para escribir la comedia del Plauto español.

Boissy dejó subsistir en su drama un gracioso llamado *Arlequin*, personaje preciso en el teatro italiano donde se representó, porque el de la comedia francesa, esclavo entónces de las formas de Boileau, no lo hubiera admitido. Tambien en la comedia de Calderon, hay un gracioso, á quien el pueblo quiere libertar, teniéndole por Segismundo: y aclarado el yerro, responde á los que le acusaban de haberse finjido el príncipe,

vosotros fuisteis los que
me *sejismundasteis*.

Este verbo grotesco, inventado por Calderon, le pareció á Boissy un diminutivo castellano, y su Arlequin, convencido del error, dice que es el príncipe Segismundinet, y hermano menor de Segismundo.

Concluirémos este artículo diciendo que Calderon manejó esta misma fábula en uno de sus autos sacramentales, intitulado tambien *la Vida es sueño*. En él, el carácter de Segismundo es el del hombre en general: prueba evidente de que su plan en la comedia era el de describir la naturaleza humana, entregada primero á sí misma, y amaestrada despues por el desengaño.»

TIRSO DE MOLINA.

ARTÍCULO I.

ESTE injenioso poeta, tan ameno como fecundo, floreció en el primer tercio del siglo XVII; y considerado como autor cómico, sirve de tránsito desde el drama de Lope de Vega, todavía desordenado en cuanto á la direccion de la fábula y de los incidentes, á la comedia mas bien conducida y mas artificiosa de Calderon. En efecto, es dificil encontrar en el padre y fundador del teatro español una sola pieza cuya accion esté bien seguida. El dijo que habia hecho *seis*; y los aficionados al arte drámatico se dan de calabazas para averiguar cuales son. A la verdad, Lope agotó las combinaciones teatrales, y en esta parte casi no dejó á sus succesores mas que el mérito de imitar; pero rara vez cuidó de que sus incidentes fuesen hijos naturales de la fábula; solo se afanaba por producir efecto; y no conoció el principio dramático de que los medios deben estar en proporcion con lós fines.

Tirso de Molina, aunque en muchas de sus comedias, señaladamente en las históricas, guia la fábula tan mal, y á veces peor que Lope de Vega, tiene sin embargo no pocas, en que se reconoce mas artificio y correccion. *Celos con celos se curan*, *Pruebas de amor y amistad*, *Por el sótano y el torno*, *Amar por señas*, *La celosa de sí misma*, *Los balcones de Madrid*, *El celoso prudente* y algunas otras, tienen ya un verdadero plan dramático, y una accion bien concebida y distribuida, sino con la perfeccion á que llegó despues Calderon, á lo ménos con la suficiente verosimilitud moral para que se fije la atencion con placer en la descripcion festiva y maligna de los caractéres, y en las gracias de la elocucion, que son las dotes que mas se distinguen en este poeta.

En efecto, colocado Tirso entre los dos grandes colosos de nuestra escena, apenas habría memoria de él, si no se hubiese distinguido por su diccion, indefinible y esclusivamente *suya*, y por la descripcion del amor bajo un aspecto, hasta cierto punto ideal. Ningun poeta ha tenido tanto empeño en describir los lazos amorosos que el sexo débil suele tender al fuerte para cojerle en sus redes y esclavizarle; pero ese empeño le hace frecuentemente traspasar los límites del pudor y de la decencia, convertir los sentimientos morales de la ternura en un mero comercio de vanidad y disolucion, quitarle al amor su venda, y esponerle desnudo, pero sin vergüenza, al ludribio del vulgo malicioso y poco delicado.

¿Qué especie de sociedad habia frecuentado Tirso de Molina? porque la de su tiempo no era ciertamente la que él describió. A la verdad no creemos que fuesen purísimas las costumbres de la córte en los reinados de Felipe III y de Felipe IV; pero á lo ménos, habia pudor y altivez en el bello sexo; y no era el uso general que los matrimonios se consumasen antes de su celebracion, como sucede en muchos de los dramas de este poeta. Si los amantes no eran mas fieles, constantes y decididos que ahora, por lo ménos la fidelidad era mirada como una virtud y no como una preocupacion; y la constancia como un mérito, y no como una ridiculez.

Prueba incontestable de que nuestro autor exajeró los retratos que le plugo hacer de la liviandad mujeril, y de que no describió el espíritu de la sociedad culta de su tiempo, es ver que apenas se presentó Calderon en la escena con sus damas, tan amantes como las de Lope, pero mas altivas y pundonorosas, avasalló al teatro y al auditorio, y condenó al olvido, apesar de su elegancia, las malignas comedias de Tirso; señal cierta de que la sátira de este no estaba en armonía con las necesidades morales de la época. Moreto, el mas cómico; Rojas, el mejor trájico de nuestros escritores dramáticos, se vieron obligados á adoptar el lenguaje caballeroso de su maestro, y á abandonar las injeniosas detracciones del discípulo de Lope, cuyas comedias no volvieron á representarse al público hasta nuestros dias, en que las costumbres (lo decimos con pesar) se asemejan

algo mas á las que él describió. Sea cual fuere el mérito de Tirso de Molina en cuanto á elocucion, no hace honor á nuestra moralidad ni á nuestro gusto el que se hayan visto representadas con aplauso el *Vergonzoso en Palacio y Marta la Piadosa.*

Pero si hemos censurado, con justa severidad, pero que á algunos parecerá demasiada, lo que nos ha parecido inmoral en las comedias de este autor, exije la misma justicia que no le defraudemos de la alabanza á que es acreedor como hablista y como poeta. Su estilo es tan fácil como el de Lope; pero mucho mas correcto. El uso de las voces gráficas, las espresiones felices con que enriqueció la frase poética, la novedad de introducir sin violencia los sustantivos como epítetos, dan á su estilo concision y nervio, de que carece la diccion siempre fluida, pero pocas veces correcta, de Lope de Vega.

Pues considerado como poeta cómico y satírico, con dificultad se hallará un escritor mas fecundo en chistes y donaires, ni que describa mejor las ridiculeces que se propone revelar. Aun cuando es poco limpio; aun cuando los pensamientos que presenta sean bastante libres, su lenguaje sin embargo es casto y urbano; y ni se roza con las espresiones sobejanas é inmundas de Horacio, Marcial ó Juvenal, ni con las imájenes delicadas y voluptuosas, y por esa razon mas nocivas, de Ovidio.

Debemos tambien observar que Tirso sabia describir tan bien como Lope el verdadero amor fiel, constante, entrañado independiente de la vanidad, del interes y de la desenvoltura. Dígalo sino el hermoso carácter de Estela en la comedia de *Pruebas de amor y amistad*, carácter noble é ideal, que resiste á las solicitaciones de un príncipe, y lo que es mas, á las injusticias de un amante celoso, que sabe sufrir con dignidad y hacer sacrificios que no esperaba ver premiados: en fin, que es el bello ideal de la ternura mujeril. Pero aun en esta comedia se conoce el genio maligno del autor. Por una mujer que nos pinta excelente, amable y heróica, nos regala dos necias, interesadas y despreciables.

Naturam espellas furca, tamen usque recurret.

Al leer las comedias de Tirso hemos hecho una observacion que no nos parece inútil para los progresos del arte. Entre todas ellas ningunas sostienen mejor la lectura y la representacion, que aquellas en que el poeta es ménos satírico y mas justo con el bello sexo. Tales son la que acabamos de citar, y otras que enumeramos al principio de este artículo. Tan cierto es que nada es mas favorable al artista que proponerse en su composicion un objeto verdaderamente moral.

De sus comedias históricas solo hay una que merezca elojio, y es *La prudencia en la mujer*, en lá cual teje la historia de la primer rejencia de la célebre María de Molina. La versificacion es robusta y digna del asunto. Pinta á la verdad muy odiosos los caractéres de los infantes Don Enrique y Don Juan; pero no los calumnia, como se usa en el dia; pues nuestros historiadores nos los han descrito aun mas aborrecibles. Las comedias sobre asuntos relijiosos que nos han quedado de este autor son generalmente informes, aunque el estilo y la versificacion sean siempre dignos de alabanza.

No escribió dramas ni en el género pastoril ni en el caballeresco, tan cultivado por nuestros poetas cómicos de aquel siglo. Su natural inclinacion le arrastraba á la sátira, en la cual hubiera sido muy superior á Góngora y á Quevedo, porque sabia pintar mejor que ellos esta clase de cuadros; y no á la poesía sencilla ni á la heróica. Moreto le escedió en lo cómico de las situaciones y en la conducta de la fábula; mas no en los chistes de la elocucion, más urbanos y orijinales en Tirso, y que en su sucesor se deslizan tal vez á truhanadas y chocarrerías. No es esto decir que los donaires de Tirso sean siempre de buena ley; pero se nota con frecuencia en ellos mas profundidad.

Por estas razones se ha colocado á Tirso de Molina entre los seis principales poetas del teatro español del siglo XVII, que son Lope, Tirso, Calderon, Moreto, Rojas y Ruiz de Alarcon. Hemos procurado juzgarle desapasionadamente, y señalar con justicia imparcial sus defectos y sus bellezas. Solo nos falta justificar con ejemplos la idea que hemos dado de él.

ARTCULO II.

PRESENTARÉMOS ejemplos de las diferentes dotes que hemos atribuido al estilo de Tirso; y siendo la principal en un poeta el talento de pintar, empezarémos por dos descripciones suyas. La primera es de un mal cirujano, sangrador, barbero y sacamuelas, todo en una pieza:

«Suele andar en un machuelo
que en vez de caminar vuela:
sin parar saca una muela:
mas almas tiene en el cielo
que un Herodes ni un Neron:
conócenle en cada casa:
por donde quiera que pasa
le llaman la Estrema uncion.»
(Por el sótano y el torno.)

El segundo es de un hipocriton avaro, pero amigo de regalarse, hecho por su criado:

«y hombre en fin que nos mandaba
á pan y agua ayunar
los Viérnes por ahorrar
la pitanza que nos daba:
y él comiéndose un capon,
alzadas sus mangas anchas
....
....
quedándose con los dos
alones cabeceando,
decia al cielo mirando:
¡ay ama! ¡qué bueno es Dios!
Dejéle en fin por no ver
santo que tan gordo y lleno,
nunca á Dios llamaba bueno
hasta despues de comer.»
(D. Gil de las calzas verdes)

Podríamos citar infinitos pasajes en que abundan las espresiones gráficas. Al señor de Vizcaya le dice un rival:

«Vos, caballero pobre, cuyo estado
cuatro silvestres son, toscos y mudos,
montes de hierro para el vil arado,
hidalgos por Adan, como él desnudos,
adonde en vez de Baco sazonado,
manzanos llenos de groseros nudos
dan mosto insulso, siendo silla rica
en vez de trono, el árbol de Gárnica,
¿intentais de la reina ser consorte?»
(La prudencia en la mujer.)

En espresiones de la misma especie abundan los siguientes cuartetos:

«Del castizo caballo descuidado
el hambriento apetito satisface
la verde yerba que en el campo nace,
:

al freno tosco del arzon colgado.
Mas luego que el jaez de oro esmaltado
le pone el dueño, mil corbetas hace,
argenta riendas, céspedes deshace,
con el pretal sonoro alborozado.
(*El vergonzoso en palacio.*)

El enano Manzanares, *malicias viejas*, *buscona gente*, *un Adan mantenedor*, *el alma rubí* y otras espresiones semejantes, en que los sustantivos hacen veces de epítetos, son comunes en nuestro poeta, y al mismo tiempo que caracterizan su estilo y no permiten confundirlo con el de ningun otro poeta castellano, le dan notable concision y suma gracia por la oportunidad con que los usa.

Pondríamos tambien ejemplos de sus diálogos; pero son demasiado largos, y por otra parte basta remitir nuestros lectores á los de cualquiera de sus comedias, señaladamente *Por el sótano y el torno*, *El vergonzoso en palacio* y *Pruebas de amor y amistad*. En algunos de los pasajes ya citados se podrá haber notado la misma facilidad que en Lope, pero mas correccion en el lenguaje, mas enerjía en el pensamiento, y una gran dósis de fuerza cómica. Solo añadirémos en prueba de esto lo que pone en boca de la mujer de un médico exortándole á su marido á que no estudie.

«Dejad aquesos Galenos
si os han de hacer tanto daño,
¿qué importa al cabo del año
veinte muertos mas ó ménos?»
(*Don Gil de las calzas verdes.*)

Nadie ignora que nuestro poeta disfrazó con el nombre del maestro Tirso de Molina el suyo verdadero. Llamábase Gabriel Tellez, y fué relijioso de la Merced, maestro, presentado, y comendador en su órden. Parece que sus comedias fueron fruto de sus años juveniles. Montalban dice en el *Para todos* que estaba el padre Tellez pronto á dar á la prensa un tomo de *Novelas ejemplares*, que no hemos visto. Bajo su verdadero nombre no conocemos nada publicado sino las dos composiciones que hizo á la Justa poética, celebrada con motivo de la canonizacion de S. Isidro, inserta en el tomo XII de las obras de Lope de Vega, edicion de Sancha; y por cierto que para ser el asunto sagrado no dejó de vislumbrarse en la primera de ellas el genio satírico del autor. El asunto que le habian dado eran los celos de S. Isidro en cuatro octavas, y la primera acaba por estos dos versos:

«¡qué bravos deben ser para quien ama
celos que se apacientan en Jarama!»

Escepto esta alusion, que por lo ménos es ridícula, no hay nada digno de nota en aquellas dos poesías, sino la diccion propia de Tirso y que siempre se distingue de las de los demas poetas de su siglo. El gusto estaba entónces tan pervertido, como lo muestra el mismo título de Justa poética, que se dió á la coleccion de composiciones hechas en elojio del nuevo santo. Los jueces señalaban los asuntos en esta clase de certámenes, y aun hasta el número y la forma de las estanzas. De este modo no solo era imposible elevarse á la dignidad del objeto; pero ni aun escribir nada que mereciese ser leido. Todos son conceptillos y bagatelas sonoras. *Nugæ canoræ.*

ARTÍCULO III.

CONSIDERADO Tirso de Molina como escritor dramático, esto es, como artífice de fábulas que han de representarse en el teatro, debemos examinar si contribuyó poco ó mucho á mejorar el estado en que le dejó Lope de Vega. Ya hemos dicho que este injenio, dotado de inconcebible fecundidad, casi agotó las situaciones escénicas que po-

dian presentarse en aquella época sobre el teatro español; pero rara vez obedeció á la ley de la verosimilitud, y con tal que produjese efecto, poco le importaban los medios de que se valia.

No puede negarse que Tirso en la mayor parte de sus fábulas siguió la marcha irregular de su maestro, y aun la exajeró, como puede verse en *Don Gil de las calzas verdes*, *el Pretendiente al revés*, *la República al revés*, *Del mal el ménos*, y otras muchas; pero tambien debe confesarse que tiene algunas, meditadas con cuidado y construidas con sumo arte. Estas son pocas á la verdad: mas bastan para hacernos conocer que ya el público no se pagaba de escenas sueltas y sin conexion; y que exijia de los autores no solo que le representasen cosas agradables, sino que hubiese órden y verosimilitud en los lances é incidentes. Habia pasado la época de Juan de la Cueva y de Virues, y se acercaba la de Calderon y Moreto.

El drama de Tirso en que mostró mas talento escénico, fué *Pruebas de amor y amistad*, y es entre todas las suyas la que presenta mas interes moral. D. Guillen de Moncada, sospechoso de su amante Estela y de su amigo D. Grao, era al mismo tiempo amigo y privado de su soberano, y se veia perseguido de las damas de la córte que aspiraban á su mano, y de los cortesanos que le atormentaban con muestras de amistad. Deseoso de conocer hasta qué punto podia fiarse de ellas y de ellos, y mas aun de desmentir ó confirmar las sospechas que tenia de los objetos mas amados de su corazon, pide á su príncipe que finja derribarle de su gracia, ponerle preso y perseguirle en juicio por causa de traicion. El príncipe condesciende en ello, y de esta prueba, tan terrible como segura, resultaron ilesos solamente Estela, D. Grao y Gilote, un criado de campo de D. Guillen. Las damas de palacio y los cortesanos le abandonaron, y aun le ultrajaron, apenas le vieron en el infortunio; pero su verdadero amigo incurrió en la indignacion finjida del príncipe por defender al perseguido con demasiado calor, y su amante ofreció al erario sus estados en satisfaccion de las cantidades en que se suponia alcanzado al privado caido, y desecha la mano de esposo que para probarla le presenta el mismo príncipe.

Tal es la accion de esta pieza, no ménos moral que interesante. Los caractéres principales son altamente teatrales y modelos de nobleza y de sentimientos generosos; señaladamente el de Estela, prueba que Tirso era capaz de pintar el amor tierno y virtuoso tan bien como Lope; pues con dificultad se hallará entre las mujeres que este describió, una que pueda igualarse en el heroismo de la pasion á la marquesa de Mirabal. Pero su malignidad satírica no le permitió hacer muchos retratos semejantes al que tan perfecto le habia salido.

Sirva de ejemplo la comedia *Celos con celos se curan*, que es una de las fábulas de Tirso mejor conducidas. César, duque de Milan, ama á Sirena; pero esta mujer vana y dominante, no pudiendo sufrir que su amado tuviese un amigo en Cárlos su privado, despues de haber solicitado inútilmente su separacion, finje estar inclinada á Marco Antonio, cortesano necio, para enardecer con estos celos la pasion del duque y obligarle así á que cumpla su voluntad. César, en vez de someterse, la hiere por los mismos filos, finjiéndose enamorado de otra. Los lances á que dá lugar esta combinacion dramática, son variados y están muy bien descritos hasta el desenlace, en que el primero, el verdadero amor recobra sus derechos.

Los caractéres de César y de Cárlos son nobles y teatrales; pero el de Sirena es odioso, y apenas puede el espectador interesarse por una mujer que no solo quiere dirijir á su arbitrio todos los sentimientos de su amado, y hacerle que renuncie á un amigo fiel, sino que para conseguirlo se envilece hasta el punto de mostrar inclinacion á un hombre despreciable, y despues á otro caballero de la córte. Así en una escena de la segunda jornada en que Sirena se queja á César de que hubiese puesto los ojos en otra, tiene este mucha razon en decirle, comparando los celos en el amor á la sal en la comida,

«Con la punta del cuchillo
toma sal el cortesano;
porque con toda la mano
no es templallo, es desabrillo.»

Y diciéndole Sirena:

«Solia yo ser
dueño vuestro.

Responde:

Pasó ya
ese tiempo.

Sirena. Pena os da
perderme.

César. Todo se olvida.

Sirena. ¿Y si me costais la vida?

César. Marco Antonio os llorará.»

Este sarcasmo es excelente y pinta muy bien la índole de las venganzas amorosas.

Aunque el enlace de esta accion está motivado y las escenas bien combinadas, creemos sin embargo que Tirso cometió un grave yerro en haber supuesto que César y su nueva amante llegaron hasta el punto de creer verdadero el amor que solo habia comenzado por despique y finjimiento. Semejantes amoríos, hijos del capricho y de la inconstancia, son de baja ley y no se admiten en el drama del género noble y caballeroso. ¡Cuánto mejor lo hace Calderon en su comedia *Para vencer á amor querer vencerle*, y Moreto en *El desden con el desden!* En los protagonistas de una y otra hay á la verdad finjimiento, ardid que permite el teatro; pero el verdadero amor triunfa siempre. Una pasion que se destruye con facilidad para dar lugar á otra, no es objeto digno de ocupar la atencion del auditorio. Probablemente Tirso no conocia el amor, considerado como una pasion moral, y por eso lo falseó con tanta frecuencia.

¿Por qué nos representa en muchas de sus comedias á las hermanas celosas unas de otras, y tratándose con tan poca generosidad como pudieran dos enemigas? Encontramos esta lucha doméstica y poco decente en *Marta la Piadosa*, en *Amar por señas*, en *No hay peor sordo que el que no quiere oir* y en otras. Parece que la rivalidad de la hermosura y del amor no debería tener lugar entre personas ligadas con un vínculo tan sagrado; y por tanto aunque sea posible y probable, no debería describirse en el teatro; porque no puede interesar una mujer que solicita labrar su felicidad á costa de la de su hermana.

Pero lo mas insufrible en Tirso son los finales de muchas de sus piezas. En *El vergonzoso en Palacio*, en *El castigo del Pensé que*, en *Marta la Piadosa*, en *Del mal el ménos*, y creemos que en algunas mas se consuman los matrimonios entre bastidores. Esto no es tan atroz como *La Torre de Nesle*, en que las princesas echan encubados al rio los amantes con quienes habian pasado la noche; pero no por eso deja de ser inmundo y contrario á las costumbres.

Nadie nos podrá acusar de haber juzgado á Tirso con demasiada rijidez ni con demasiada admiracion y entusiasmo. Es un hablista apreciable: es un poeta satírico en que hay mucho que estudiar: es un autor cómico que hizo dar algunos pasos al arte; pero los amores que describe carecen casi siempre del prestijio moral y decencia: pinta una sociedad ideal que no era la de su siglo; y son muy pocas las comedias suyas en que merezca elojios por la regularidad de la accion.

Al concluir nuestros estudios acerca de Tirso de Molina, no deberémos omitir que él fué el autor de *El convidado de piedra*; asunto que imitaron Tomas Corneille y Moliere, y que siempre es representado con interes en los teatros de Francia.

GALERÍA DRAMÁTICA.

TEATRO ESCOJIDO DEL MAESTRO TIRSO DE MOLINA.

Tomo I.—Madrid, 1839.

ARTÍCULO I.

Nos apresuramos á dar cuenta al público de esta importante edicion, hasta ahora emprendida en vano, ya por falta de recursos materiales, ya por la sobra de neglijencia en la ejecucion. Esperamos que la actual empresa no desfallecerá por una ni por otra causa. La belleza tipográfica del primer tomo que tenemos á la vista, y en el que se reune el cuidado de la economía en el precio con el esmero y correccion en papel y letra, manifiesta que no se omitirá nada para que la edicion sea perfecta al mismo tiempo que fácil de adquirir: y el escelente prólogo que le antecede, y el nombre del Sr. Hartzembusch, autor de los *Amantes de Teruel*, ofrecen garantías de que se correjirán con intelijencia y cuidado las comedias de nuestro teatro del siglo XVII que hayan de figurar en esta galería; pues aunque por ahora solo se trata de publicar las obras escojidas de Tirso, es indudable que si la empresa prospera como es de esperar, su editor no dejará defraudadas las esperanzas de continuar la edicion de nuestros mejores dramáticos.

La primera dificultad que ofrece esta empresa es la de la correccion; porque las ediciones antiguas de nuestras comedias, que es necesario consultar, están plagadas de yerros, unos de imprenta, y otros producidos por la inepcia de los editores furtivos, de los cuales se quejaba ya Calderon en los últimos versos de la comedia *El mayor mónstruo los celos*, donde asegura el editor, que la publicaba

«como la escribió su autor,
no como la imprimió el hurto,
de quien es estudio echar
á perder otros estudios.»

Muchos de estos yerros procedieron de la precipitacion con que escribieron los autores mismos y daban sus comedias, ya al teatro, ya á la imprenta. Estos son los mas difíciles de correjir, porque generalmente hablando, consisten en faltas de versos, dislocacion de rimas y asonantes, y principalmente errores de construccion. A ninguna clase de poetas puede aplicarse mejor que á los cómicos españoles la espresion de Horacio:

«......si non offenderet unum—
quemque poetarum limæ labor et mora...»
«......no pudieron de la lima
el trabajo sufrir ni la tardanza.»

Parece, pues, que ha caido una maldicion sobre las ediciones de nuestras antiguas comedias. Esperamos que el Sr. Hartzembusch sabrá conjurarla; y que al ocurrirle yerros de construccion ó de rima, los correjirá, si es posible, ó si no, los anotará, como ya lo ha hecho en algunos pasajes de este primer tomo.

No debemos pasar adelante sin tributar, con el autor del *Prólogo*, el debido homenaje de gratitud á nuestro distinguido literato D. Agustin Duran, que amante siempre de la gloria de su patria, franquea generosamente su preciosa y casi completa coleccion

de comedias antiguas al editor, para que pueda comparando ediciones, elejir la mejor version en los pasajes dificiles.

Esta obra se publica por suscricion. Las librerías en que se suscribe en las ciudades de Andalucía, son: Hortal y compañía, Cádiz: Sanz, Granada: Caro Cartaya, Sevilla: Carrera, Málaga: Berard, Córdoba. El precio de suscricion para cada tomo es de 14 rs. vn. en Madrid, y 16 en las provincias. Este primer tomo contiene tres comedias de Tirso, y 344 pájinas. Las comedias son: *la Villana de la Sagra*, *Marta la piadosa* y *Amor y celos hacen discretos*: todas raras y dificiles de encontrar sueltas; pero mucho mas las dos últimas, de las cuales no hemos visto ejemplares.

Con este motivo suplicaríamos al editor, que en obsequio de los que forman colecciones de las comedias de nuestro antiguo teatro, procure incluir en cada uno de los tomos siguientes una por lo ménos de las mas raras del poeta, con tal que haya merecido su eleccion. Quisiéramos tambien que se notase entre las de cada tomo la misma variedad que tienen las tres del primero; pues aunque todas versan sobre el amor y los celos, *la Villana de la Sagra* abunda en pinturas campestres y agradables. *Marta la piadosa* se acerca al género terenciano ó de costumbres, y *Amor y celos hacen discretos*, es urbana y palaciega. Esta variedad acomoda al lector; porque si por ejemplo se pusieran juntas esta última y la de *Amar por señas*, pareceria una misma accion con los mismos caractéres, aunque los nombres fuesen diferentes.

Sigue despues del prólogo una noticia biográfica del Maestro Tirso de Molina, escrita por D. Agustin Duran, y que antecedia á la *Talía española*, comenzada á imprimir por este literato, y desgraciadamente no continuada. No sabemos si el Sr. Hartzembusch habrá tenido presentes los apuntes que leyó en el Ateneo español en 1836 sobre este insigne poeta el Sr. Mesonero Romanos, y en los cuales, si no nos engaña la memoria, hay noticias mas circunstanciadas del P. Fray Gabriel Tellez, que era el verdadero nombre, profesion de nuestro autor cómico. Pero lo mas esencial, que es el juicio de sus obras, de su espíritu y de su mérito poético, se halla muy bien tratado en el escrito del Sr. Duran. Allí se verá cuanto despues hemos dicho nosotros en varios artículos de este periódico, acerca de los defectos de las fábulas de Tirso, la urbana malignidad de su sátira, la orijinal estructura de su frase, la riqueza y variedad de su estilo poético, y la clase de pasiones y costumbres que se dedicó á pintar. El Sr. Duran atribuye, quizá no sin razon, á la sociedad que Tirso conocia la liga de capricho, vanidad, inconstancia, ú otras pasiones mas bajas, con las cuales va mezclado siempre en sus comedias el afecto del amor; mas que no eran estas las costumbres por lo ménos ostensibles de la sociedad culta en su época, lo prueba el gran aplauso con que fueron recibidas las comedias de Lope antes de las suyas, y las de Calderon despues. Estos dos poetas pintaron el amor como un culto y no como un entretenimiento.

En lo que no convenimos con el Sr. Duran, ni convendrémos con nadie, es en lo que dice contra los *preceptistas*, esto es, contra los que escriben acerca de la ciencia y el arte de la poesía. No puede haber arte sin *preceptos*, ni ciencia sin *principios*. Tampoco creemos que las reglas para producir la belleza sean arbitrarias, ni que los humanistas hayan estudiado la poesía *á posteriori*; antes bien han ascendido á su verdadero principio, que es el *sentimiento* poético, y lo han convertido en idea. Impondrémos, si se quiere, el nombre de *preceptistas* (que siempre se toma *en malam partem*), á los que escribiendo sin filosofía, y por consiguiente, sin verdadero gusto, dictan como leyes poéticas las que no lo son: á esta especie pertenecen la mayor parte de las reglas que dicta Lope *en su arte nuevo de hacer comedias*; pero darémos la denominacion de verdadero maestro al que nos haga observar los medios de conmover el corazon y la fantasía, y nos indique los escollos en que puede naufragar el genio. El mismo Sr. Duran nos ofrece un excelente ejemplo de crítica juiciosa y filosófica, cuando censura con la debida severidad el mal método de Tirso en dirijir la fábula y las inverosimilitudes de toda especie que con tanta frecuencia comete. Las reglas no dan genio; pero el genio puede despeñarse sin las reglas. Asi como el sentimiento moral necesita de la razon, que lo dirija en la práctica de la virtud, asi el sentimiento poético necesita de la crítica para no producir delirios de enfermo, sino cuadros hermosos y regulares. Ya esto lo habia dicho Horacio, á quien no se puede tachar de preceptista en el sentido que hemos dado nosotros á esta palabra, y á quien es menester recurrir siempre que se trate de las leyes del buen gusto:

de nada sirve el estudio sin un injenio copioso y rico, ni el injenio sin la instruccion.

Los humanistas no creen en la *ilusion* teatral; pero exijen la verosimilitud material hasta cierto punto, y la moral rigorosamente. Un drama sin verosimilitud de ninguna especie puede tener otras dotes muy apreciables. ¿Qué deberá hacer en este caso el crítico ilustrado? Notar al mismo tiempo que los defectos de la fábula y de la manera de enlazar los incidentes, las bellezas de lenguaje, de estilo, de caractéres ó de costumbres que haya en el drama. Asi como es una prueba de espíritu de partido notar los defectos sin las bellezas, asi lo es tambien notar y aplaudir solamente lo bueno sin advertir lo malo y deforme. Uno y otro ha evitado el Sr. Duran en su juicio sobre el mérito de Tirso; y ha obrado con mucha cordura; porque generalmente se imitan en un gran escritor los defectos con mas frecuencia que las bellezas. Asi en crítica como en moral, la media verdad es peor que la mentira.

Y ya que hablamos de Tirso, nos atrevemos á suplicar tanto al editor de la Galería dramática como al Sr. Duran, que tan generosamente se ha interesado en el buen éxito de esta empresa, que pues tienen á la mano mas medios que nosotros, averigüen imparcialmente y con detenimiento si la comedia intitulada *En Madrid y en una casa* es ó no de aquel autor cómico. El ejemplar que poseemos de esta pieza, y que parece arrancado de un tomo antiguo de comedias, la atribuye á D. Francisco de Rojas. Una nota manuscrita, puesta, segun parece, antes de ser arrancada de su sitio, dice: *es la misma con corta diferencia que la que se halla en este tomo, con el título de Lo que hace un manto en Madrid, de Calderon.* El anotador continua: *yo creo que es de Rojas.* A mí no me lo parece; porque Rojas no podia escribir dos pájinas sin algunos rasgos gongorinos; y esta comedia no los tiene. Su estilo es de Tirso: de Tirso son las incertidumbres del galan, las intrigas y travesuras de la dama para traerle desvelado: hasta los chistes del gracioso son suyos. Si las investigaciones eruditas que pueden hacerse en la escojida coleccion del Sr. Duran justifican esta opinion nuestra, creemos muy justo restituirle á nuestro Tirso una composicion algo mas regular, aunque del mismo género que otras suyas, y que no cede á ninguna de ellas en la sal cómica y en la gracia del estilo.

ARTÍCULO II.

AL fin de cada comedia hay un exámen de ella, perfectamente escrito, y digno del ilustrado literato que es editor de la obra. No es el menor mérito de estos exámenes haber escusado á los lectores el análisis de las piezas, completamente inútil cuando se acaban de leer, y mas inútil todavia si no se han leido. Solo es oportuno cuando se quieren notar las bellezas ó defectos del plan. Pero ya se sabe que rara vez las fábulas de Tirso pueden sufrir los ojos de la crítica mas comun. Siempre hay en la conducta de la accion, aun la mas interesante, estravagancia y anomalías que la desfiguran.

Nada dirémos de la *Villana de la Sagra*, ni de *Marta la Piadosa*, comedias que se han representado con aceptacion y que son conocidas ya del público; pero se nos permitirá que nos detengamos algo en la de *Amor y celos hacen discretos*, que aun no ha aparecido en el teatro, y que hemos leido ahora por la primera vez; por tanto nos ha obligado á hacer sobre ella un estudio particular.

El editor tiene mucha razon en decir que el carácter de Margarita, duquesa de Amalfi, está dibujado con suma maestría. Se parece á Diana, la protagonista del *Desden con el desden*, en ser enemiga del amor hasta tal punto, que por no casarse piensa ceder su estado á su hermana Vitoria; y en haber contraido este odio bastante extraordinario en la lectura de los libros que pintan los estragos harto verdaderos de aquella pasion; pero esta resolucion filosófica se va desvaneciendo poco á poco, primero por la secreta envidia que le causa ver á su hermana, objeto de la adoracion de los jóvenes mas ilustres y gallardos de Italia; lo que la obliga á decir:

«Si yo á Vitoria quisiera
ménos, ya pudiera ser
que como hermana y mujer

envidia á su amor (1) tuviera.
¡Hay tal instancia de amantes!»

y poco despues:

«No se afirme que tengo
envidia....»

El conde Cárlos, uno de los amantes de Vitoria, le envia un billete, cuyo estilo por ser sencillo, desagrada á la duquesa, lo que proporciona á Tirso una sátira contra el culteranismo que pone en boca de Vitoria:

«¿Quisieras tu que empezara
como otro que me escribió:
el cielo hiperbolizó
amagos de su luz clara
en vuestros de mi amor ojos,
animado sol el uno,
norte el otro, á quien Neptuno
zafíreos rindió despojos?
Rasguelo en llegando aqui,
viendo tan desatinados
atributos estudiados,
y airada le respondí;
la metáfora que arroja
causa á mis ojos querella;
pues si uno es sol, otro estrella;
yo, señor, seré bisoja.»

Pero cuando sabe la duquesa que aquel papel fué enviado por un necio, le parece demasiado bueno comparado con su autor: duda que sea de Cárlos, y averigua que su sospecha es verdadera por Romero, criado de D. Pedro de Castilla, que fujitivo de España, servia de secretario al potentado estúpido.

El español se presenta á la duquesa. Es admirable la discreta malignidad de esta para arrancarle el secreto de ser autor de los papeles que el necio escribia á Vitoria. Mas ella misma se prende en sus mismos lazos: ignorante, como la Diana de Moreto, del peligro que corre el corazon mujeril, tratando con un jóven discreto y galan materias de amoríos, oye á D. Pedro hablar de su infiel Leonor, una dama que idolatró en Castilla, ya le contesta, ya le interrumpe, ya se burla de él en una escena que es de las mejores que Tirso ha hecho (la 9.ª,) primer acto, y ya al principio del segundo encuentra amenazada la libertad de su alma.

Desde aqui hasta el fin de la pieza se sostiene muy bien este carácter. La intercepcion de la carta y retrato de Leonor para que no lleguen á manos de D. Pedro; el soborno del criado; el consejo que le dá de que aspire á el amor de su hermana; su rabia al ver que la obedece; su finjida inclinacion á Cárlos, á quien los celos han hecho discreto con harta prontitud, y solo por la gracia del poeta; el melindre con que se deja besar la mano en nombre del que afecta amar; el papel con doble sentido que dió á Don Pedro para que le entregase al discreto de novísima creacion; todas sus astucias en fin, todas sus aparentes contradicciones no son mas que las formas diferentes que toma su pasion, hasta que al fin vencida la declara, y la declara con buen éxito; pero no con la indecencia que en *el Vergonzoso en palacio* y en otras comedias del mismo autor.

El carácter de Margarita es, en nuestro entender, una de las mejores creaciones de Tirso. En él se pinta la mujer como es, impelida al amor por la rivalidad, el orgullo y la inesperiencia; pero ya amante, recatada, ardiendo por ser solicitada, poniendo todos

---

(1) *A su amor;* esto es, al amor que ella inspira, ó que le consagran á ella.

los medios para serlo; mas escondiendo la mano de que se vale para tirar la piedra. El editor no habla del desenlace, y ha tenido razon. Un soneto en octosílabos, embutido en otro de endecasílabos, y entrambos á cual peor, como debian serlo, es el medio mas ridículo que puede inventarse para desenlazar una intriga dramática.

El carácter del castellano es pobre:

«Ya quiero Inés, ya jamon,
ya berenjenas con queso,»

como decia nuestro Alcázar. Pasa rápidamente desde el amor de su castellana ausente al de la dama del señor á quien sirve, no sin veleidades tributadas á la duquesa, en la cual se fija últimamente. Este papel es el tipo de todos los galanes de Tirso, sacrificados constantemente y sin piedad á los caractéres mujeriles.

Pero ¿por qué hace tan despreciable á Vitoria? ¿Por qué cede á la primera insinuacion del traidor secretario, que vende á su señor? Es verdad que disculpa su ruindad diciendo:

«Admití á Cárlos por él:
que puesto que sangre real
le hizo gran mariscal
de Nápoles, *sí le quiero*,
mas es por el mensajero
que no por el principal.»

Este carácter vil ni aun tiene la ventaja de escitar la risa. Solo inspira indignacion y desprecio.

La accion marcha con bastante regularidad. Su principal mérito consiste en los incidentes que desenvuelven el carácter y la pasion de Margarita. Este carácter, dos ó tres escenas perfectamente escritas, y la sal urbana derramada con profusion en casi toda la pieza le aseguran un lugar distinguido en nuestra *galería dramática*.

TOMO II.

ARTÍCULO I.

ESTE segundo tomo, que ha sucedido al primero con una prontitud que debe ser de buen agüero para los suscritores y para el público, contiene tres comedias de Tirso. 1.ª *Palabras y plumas*. 2.ª *La celosa de sí misma*. 3.ª *Privar contra su gusto*.

La primera, conocida con el título del *Pretendiente con palabras y plumas*, que los ignorantes editores del siglo pasado cambiaron en *el Petimetre con palabras* ect., como si la voz *petimetre*, enteramente francesa, fuera ni pudiera ser conocida en los tiempos de Tirso, es imitacion de un cuento de Bocacio, de donde tomó tambien Lope de Vega su comedia *El halcon de Federico*. La accion se reduce á una dama, rebelde á todos los servicios y sacrificios de su amante, hasta que él reducido á la miseria, le sacrifica tambien el último bien que le quedaba y que aseguraba su subsistencia, un halcon amaestrado á cazar. Este desenlace, bueno para un cuento que divertia á los niños, no lo perdonó Lope. Tirso, felizmente, fué mas infiel, y no ménos generoso su amante; pues en albricias de haberse reconocido la inocencia de su princesa falsamente acusada, regaló su escopeta, que para él valia tanto como el halcon para Federico.

Es verdad que el plan de estos dos insignes poetas dramáticos era diferente. Lope se contentó con esponer el triunfo del amor y de la constancia contra la rebeldía de la esquivez. El plan de Tirso era mas vasto y filosófico. Se propuso esponer la diferencia, entre el amor desinteresado de D. Iñigo, y el egoismo ruin de Próspero su competidor, que solo ama á Matilde cuando la vé feliz, y la desprecia cuando fué calumniada

y perseguida. En el carácter de esta dama, infatuada á favor del indigno pretendiente, y que, aun conociendo la superioridad del mérito de D. Iñigo, le desprecia y trata mal por complacer á un rival preferido, hay un rasgo satírico contra el bello sexo, el cual supone Tirso mas dispuesto á pagarse de las esterioridades que de las prendas y cualidades generosas. Él sabrá mejor que nosotros si tuvo ó no razon. Lo que sabemos es que en el desenlace de la pieza retractó su sátira. Matilde, instruida en la escuela de la adversidad, la mas dura, pero la mejor de todas, restituyó á Próspero una *pluma*, que era el único sacrificio que le habia merecido, y coronó con su mano la constancia del verdadero amante.

Los caractéres están bien descritos, y la fábula mal tramada, como sucede en casi todas las comedias de Tirso, mas profundo conocedor del corazon humano, que hábil en el arte dramático. Pero de esto nos abstenemos de hablar mas, porque nada pudiéramos añadir al excelente *exámen* de esta pieza, hecho por el editor, y que recomendamos á nuestros lectores. Mas no podemos resistir al placer de citar algunos versos de este poeta tan maligno como gracioso. Diciendo D. Iñigo que se alimenta de su amor, le replica su criado Gallardo:

«Que ya eres dichoso digo;
pues cuando á mi parecer
no esperábamos comer
traes la despensa contigo.
¡Pobre de aquel que sin llamas
no gasta esa provision!
Trocara yo á un bodegon
toda una flota de damas.»

Diciéndole su amo que venderá la caza que el mate, para comer, dice

«¡Ay Dios! ¿quién hubiera sído
mes y medio en Mollorido (1)
pupilo de su ventero!
Mas no comerán sin pebre
lo que cazare tu mano:
Cázame tú un escribano,
venderé el gato por liebre.»

Yendo á buscar arbitrios para que cenen su amo y Matilde, enfadado D. Iñigo con una espresion malsonante, le amenaza diciendo:

«¡Vive el cielo, descortes,
que estoy......
Gallardo. ....Ea, ¿ya empezamos?
dame la muerte y veamos
cómo cenareis despues.»

En otra parte dice:

«Ya se me olvida el mentir:
no soy yo quien ser solia.»

Iñigo creyendo no tener que dar de cenar á Matilde, dice á Gallardo:

«Si quieres que me dé muerte,
dí mas disparates.

---

(1) Despoblado á 7 leguas de Salamanca, en cuya venta se acostumbraba probablemente desollar á los estudiantes que iban á la universidad.

Gallardo. ....Mata
el hambre, y harás mejor.»

Cuando van á cenar, dice:

D. Iñigo. «Cierra esas puertas.
Gallardo. Bien dices:
cenar á puerta cerrada
es cordura.»

En un soliloquio se queja así:

«Estrellas, planetas, signos,
¿qué diablos os hemos hecho
para influir en nosotros
amores y no dineros?»

Privar contra su gusto es de un género diferente de cuantas escribió Tirso. El amor tiene en ella poca parte. D. Juan de Cardona es idólatra del honor y de la lealtad, y aunque desempeña perfectamente el cargo de ministro, desengañado por una parte con el ejemplo de su padre de lo poco que hay que fiar del cariño de los reyes, y conmovido por otra del peligro que corre el honor de su hermana, á quien ama el monarca, se vale de medios esquisitos para conseguir que el rey le liberte del peso de la privanza. Es, pues, comedia de costumbres y del género moral, y de las pocas de Tirso en que la fábula está dispuesta con regularidad y correccion. El desenlace de la escena última en que todos se quejan del privado á él mismo, creyendo que es un santo ó un ánjel, está bien preparado, y es sumamente injenioso, admitida la convencion teatral de que pueda hablar de noche sin ser conocido.

Estas dos comedias, *Palabras y plumas*, y *Privar contra su gusto*, no son raras: mas lo es la *Celosa de sí misma*, de la cual solo hemos visto un ejemplar del siglo XVII.

ARTÍCULO II.

LA *Celosa de sí misma*, es una de las mejores comedias de intriga de este autor. Ella basta para probar que los defectos, tan comunes en las fábulas dramáticas de Tirso, procedian mas bien de inatencion que de falta de habilidad; pues esta pieza, cuyo mérito consiste esclusivamente en la conducta de la accion, no presenta objecciones considerables á la crítica mas severa.

Un caballero leonés viene á Madrid á efectuar un casamiento de conveniencia, que le ha tratado su familia, con una dama parienta suya y rica, pero á la cual no conoce. Antes de llegar á su casa, se enamora de una tapada desconocida, de la cual solo ha visto una mano y gozado la buena conversacion; pero esta tapada es su misma prometida esposa. Cuando la vé en su propia casa la tiene en ménos y la aborrece como un estorbo para el amor de su incógnita: cuando la vé encubierta, la rinde el corazon. Así Doña Magdalena, que este es el nombre de la dama, está *celosa de sí misma*. La vanidad de su hermosura sufre al considerar el triunfo de su discrecion y buen talle; no se fia de un esposo tan fácil de enamorar, y continuando con él encubierta la correspondencia que comenzó al principio de la comedia, le vuelve loco, le espone al ludibrio de su familia y de sus amigos, le torna á dar esperanzas, le reprende su volubilidad, y al fin se la perdona.

Esta fábula, bien seguida en todo el drama, adolece sin embargo de un defecto contra la verosimilitud moral, mil veces mas importante en la poesia dramática, que en la material. No está en la naturaleza del hombre ni en la del amor que una hermosura no vista, aunque sospechada, enamore hasta tal punto, que se abandone por ella un casamiento ventajoso y una esposa dotada de belleza, honestidad y discrecion; produzca tanta ceguera en el amante, que desprecie en una dama descubierta la misma mano, el

mismo talle, la misma discrecion y los mismos ojos que le traen perdido bajo el hechizo del manto. A la verdad esta ceguera, que describe muy bien nuestro autor, es propia de la pasion amorosa. Las mismas prendas, ó acaso mas realzadas, que tanto nos agradan en el objeto amado, suelen disgustar y aun ser aborrecidas en el que nos es indiferente. Y en esta parte no podemos ménos de elojiar la profunda filosofía de Tirso. D. Melchor, entrando á ver á su futura esposa, dice á su lacayo Ventura:

«Fea mujer.
Ventura. ....¿Qué hermosura
se igualará á la presente?
Pero dejando la cara,
en la candidez repara
de aquella mano esplendente,
que es la misma, vive Dios
que melindrizó el bolsillo.
Melchor. Anda, borracho: aun decillo
es blasfemia.
Ventura. No estais vos,
señor, con juicio cabal.
Melchor. Esta es asco, es un carbon,
es en su comparacion
el yeso junto al cristal.
A sus divinos despojos
no hay igualdad.
Ventura. Yo la vi,
cuando me llevó tras sí
con el bolsillo los ojos,
y juro á Dios que es la propia.
Melchor. Enviaréte noramala
si no callas, necio: iguala
la Scitia con la Etiopia.
La mano que á mí me ha muerto
de una vuelta se adornaba
de red.
Ventura. Bolsillos pescaba.
Melchor. Y esta trae el puño abierto.
Ventura. No estaba el otro cerrado
para agarrar los doscientos.»

Esta y otras estravagancias, ya ridículas, ya funestas, son propias del amor. Pero es menester para justificarlas en el teatro, que la pasion se haya posesionado del ánimo, y los fundamentos que Tirso dá á la de D. Melchor no nos parecen suficientes.

Despues de esta comedia sigue un exámen de ella escrito por el editor y lleno de escelentes observaciones. En él dice que «*la celosa de sí misma* compite con las mejores comedias de Calderon, de capa y espada.» No tanto, segun nuestra opinion, á lo ménos en cuanto á la disposicion de la fábula. Calderon, si hubiera tenido á su cargo el argumento de Tirso, se hubiera desembarazado cuando ménos de dos de los tres personajes parásitos, D. Gerónimo, D. Sebastian y D. Luis. Uno de ellos le hubiera bastado para la accion. Tambien hubiera seguido mejor el carácter de Doña Ángela, tan justamente censurado por nuestro editor, ó le hubiera dado mas nobleza. En fin, no hubiera necesitado de la traicion, mas odiosa que ridícula, de la dueña Quiñones, para las escenas en que se presentan á D. Melchor dos damas encubiertas en lugar de una. Entre todos los poetas dramáticos del siglo XVII ninguno puede competir con Calderon en el arte de conducir la fábula.

El editor ha censurado algunas faltas estilo y de lenguaje en esta pieza, y con mucha razon. Apesar de ellas siempre Tirso es el mismo: siempre abunda en espresiones graciosas, malignas y urbanas, tanto como propiás y castizas. Puede servir de ejemplo el

diálogo que hemos copiado entre D. Melchor y su lacayo. Citarémos algunas otras frases:

«Pícaro entra aquí mas roto
que tostador de castañas.»
«¡Brava calle!
Es la mayor,
donde se vende el amor,
á varas, medida y peso.»

Notarémos de paso que *espolin* era un género de tela de seda, y *gorgoran* otro. *Espolin* era lo que despues se llamó *tisú*, aunque el primer nombre es todavía conocido en Sevilla. Con esta observacion se entienden bien estos versos de Ventura:

«Todos son galanes,
espolines, gorgoranes,»

en los cuales los denota con las telas de que iban vestidos.

«¡Al primer tapon zurrapas!
¡Perdido á la primer treta!
¡En tierra al primero golpe,
y al primer lance babera!
....
¡ay! ¡qué bolsillo *precito*,
si el Señor no lo remedia!

TOMO III.

ARTÍCULO I.

CONTIENE tres comedias: *Don Gil de las calzas verdes*, *El celoso prudente*, *Ventura te de Dios, hijo*. Estas dos últimas son mas raras y ménos conocidas que la primera, representada y aplaudida muchas veces en nuestros teatros desde 1814.

Nada dirémos de ella; porque ¿quién no la ha visto? ¿quién no ha reido de buena gana con los artificios del finjido D. Gil, con los remordimientos cómicos de su pérfido amante, con las locuras de dos mujeres, enamoradas de otra disfrazada de hombre? Solo recordarémos algunos pasajes de la relacion de Caramanchel, criado de muchos amos, que se omite en las representaciones por ser inoportuna para la accion como se observa muy bien en el exámen de esta pieza:

«Un mes serví no cumplido
á un médico muy barbado,
belfo sin ser aleman,
guantes de ámbar, gorgoran,
mula de felpa, engomado;
muchos libros, poca ciencia: (1)

(1) Rasgo satírico de mucho mérito: la elipsis le dá mas vigor, y recuerda el *mega biblon*, *mega cacon* (un libro grande, grande mal) de los griegos, que acaso tuvo presente Tirso.

pero no se me lograba
el salario que me daba,
porque con poca conciencia
lo ganaba su mercé.

....

Juana. ¿Mal lo ganaba? ¿por qué?
Caramanchel. Por mil causas: la primera
porque con cuatro aforismos,
dos testos, tres silojismos
curaba una calle entera.
No hay facultad que mas pida
estudios, libros galenos,
ni gente que estudie ménos
con importarnos la vida.

....

y cuando á casa llegaba
ya era de noche: acudia
al estudio, deseoso
(aunque no era escrupuloso)
de ocupar algo del dia
en ver los espositores
de sus Rasis y Avicenas

....

cuando Doña Estefanía
gritaba: *ola Ines, Leonor,
id á llamar al dotor,
que la cazuela se enfria.*
Respondia él: *en un hora
no hay que llamarme á cenar:
déjenme un rato estudiar.*

....

Enfadábase la dama,
y entrando á ver su doctor
decia, *acabad, señor,
cobrado habeis hasta fama,
y demasiado sabeis
para lo que aqui ganais:
advertid, si asi os cansais,
que presto os consumireis.
Dad al diablo los galenos
si os han de hacer tanto daño:
¿qué importa al cabo del año
veinte muertos mas ó ménos?*

La pintura del clerizonte es digna de la brocha de Goya.

«Su bonetazo calado,
lucio, grave, carilleno,
mulco de veintidoceno,
el cuello torcido á un lado;
y hombre en fin que nos mandaba
á pan y agua ayunar
los viérnes por ahorrar
la pitanza que nos daba:
y él comiéndose un capon,

....

quedándose con los dos
alones cabeceando,
decia al cielo mirando:
¡ay ama! ¡qué bueno es Dios!
Dejéle en fin, por no ver
amo que tan gordo y lleno,
nunca á Dios llamaba bueno
hasta despues de comer.»

El editor en el exámen de esta pieza hace guerra á los *rígidos preceptistas* del siglo pasado, perpétuos defensores de la *sencillez* en los argumentos dramáticos, porque en su sistema no se puede esplicar como dramas, semejantes al *D. Gil* en la complicacion de la accion, agradan tanto ó mas que los sencillos.

Nosotros creemos en primer lugar que Luzan y Moratin no merecen el nombre de *preceptistas*, tomado siempre en mala parte por los que quisieran que no hubiera *reglas*, y por consiguiente, ni *principios* en la práctica de la poesía dramática.

En segundo lugar que la *sencillez* de la fábula, recomendada por los maestros del arte, no es la *desnudez*, *pobreza* y *frialdad*: sino la *unidad* de accion y de interes. Dígalo sino la distincion bien conocida de los literatos, entre las comedias de costumbres y las de intriga: entre las fábulas *simples* y las *implexas*. Es contra el arte destruir el interes truncándolo y complicando acciones que nada tengan de comun entre sí, aun en las fábulas mas pobres de incidentes; pero nadie ha prohibido todavia aumentar el movimiento de la accion, siempre que se haga sin destruir la claridad y la unidad de objeto. Los *Menecmos* y *el Persa* de Plauto están tan llenas de lances como una comedia de Calderon.

En tercer lugar, que no admiten comparacion los dos géneros, el de costumbres y el de intriga. Su mérito es de diferente clase. Acaso nos riamos mas con *D. Gil* que con *el Misántropo*; pero la risa que este excita es de mejor tono, y sobre todo mas útil. Si los franceses gozan mas en la representacion del *Maligno* de Gresset que en la del *Tartufo* de Moliere, nos compadecemos de su gusto y de su moralidad; de su gusto, porque hay en Moliere mas fuerza cómica y mas conocimiento del corazon que en Gresset: de su moralidad, porque aquella preferencia mostraria que es mas comun entre ellos el vicio de la malignidad que el de la hipocresía. En efecto el primero supone una sociedad muy corrompida y sin principio alguno de vida moral: el segundo que aun se aprecia la virtud, pues hay quien aspire á engañar con sus apariencias.

El verdadero principio en las composiciones dramáticas es que los efectos ó trájicos ó visibles queden justificados á los ojos del espectador, ó en otros términos, que los medios sean *proporcionados* á los fines. Tirso no se fatigó mucho por buscar esta proporcion, y en *D. Gil* ménos aun que en otras comedias suyas; su excelente elocucion, su gracioso diálogo arrastran al auditorio, y le impiden ver este defecto. Agrada, no *por él*, sino *apesar de él*.

En nuestro entender no hay mas que una fuente del placer en las artes, y es la *belleza ideal* de los cuadros, sean de la especie que fueren. Nos reimos con las truhanerías de Scapin, como pudiera un niño con una cárátula: la risa que excitan las *Marisabidillas* de Moliere, ó el *Lindo D. Diego* de Moreto, es ya digna del hombre.

ARTÍCULO II.

LA comedia intitulada *el Celoso prudente*, que es la segunda de este tomo, es, entre las tres, la que merece un exámen mas atento. No se trata ya en ella de los artificios de una amante que procura recobrar su honor, sino de las agonías de un marido pundonoroso que se cree ofendido.

Esta comedia, mucho ménos complicada que el D. Gil, peca sin embargo mas notablemente contra la unidad. Un príncipe, á quien su padre el rey quiere casar con una princesa estranjera, enamorado de Lisena, dama particular, consigue su amor con dos

ficciones: una, haciendo creer á su padre y al de su amada que su pasion no tiene á ella por objeto, sino á su hermana Diana: otra, persuadiendo á todos, que la princesa, su prometida esposa, es un vivo retrato de Lisena; y asi dá la mano á esta con beneplácito de su padre. Esta es la verdadera accion del drama. La que indica el título es solo un episodio, y episodio de la clase de aquellos que no deben permitirse en la dramática, que siempre camina al desenlace:

«*Semper ad eventum festinat.*»

Esta segunda accion son los celos de D. Sancho de Urrea, marido de Diana, cuya honra se halla comprometida con el amor finjido del príncipe. Sufre, pero es prudente: busca la venganza en secreto: se prepara á ejecutarla; pero antes de consumarla se hace público el artificio de Segismundo y su casamiento con Lisena; y el marido, felizmente desengañado á tiempo, se dá á sí mismo la enhorabuena de haber sabido disimular la pena que lo devoraba.

Este episodio, por mas desaciertos que haya cometido Tirso en la conducta de la fábula, es sin embargo para todo espectador que tenga sentimientos, la parte principal de la accion; porque ¿qué importan los amoríos y artificios de Segismundo y Lisena, del infante Alberto y de la princesa Leonora? ¿Qué es la credulidad tan risible como inverosímil de los dos viejos y de un jóven conde de Overisel, amante antiguo de Lisena? ¿Qué valen las truhanerías y alcahuetazgos del portero Gascon, cuando se presenta en la escena el terrible é interesante personaje de un esposo agraviado en su honra? Ante él desaparece todo lo demas; y esto es tan evidente, que el carácter mas perfecto y mejor delineado de esta comedia es el de D. Sancho: los versos mejores y mas sentidos son los suyos. Señal cierta de que Tirso conoció su importancia. ¿Por qué, pues, no sometió las demas figuras á esta? ¿Por qué se complació en amontonar lances é incidentes en aquellas intrigas insustanciales, robando el interes al sentimiento principal? Porque, como ya hemos dicho otras veces, lo que ménos conocia Tirso del arte dramático es la disposicion de la fábula. Por esta parte flaquean casi todas sus comedias.

El editor en el *exámen* de esta pieza, lleno de excelentes observaciones, sospecha que está en ella el gérmen del terrible carácter que dibujó Rojas en *Garcia del Castañar*. Nosotros no sospechamos, sino decimos decididamente que el D. Sancho de Urrea de Tirso es el orijinal del D. Lope de Almeida de Calderon en su excelente comedia intitulada, *A secreto agravio secreta venganza*. Calderon, pues, imitó y mejoró á Tirso, lo que no es poca gloria para este autor.

La fábula de Calderon es sencilla como debe serlo aquella en que hay que describir un gran carácter y las luchas interiores del alma combatida de amor, de celos, y de venganza. El autor mas fecundo y hábil en aglomerar incidentes y en desenredarlos, renunció á mostrar su talento en el asunto de esta comedia, lo que prueba su tino dramático. Su celoso está realmente ofendido, lo sabe y quiere fulminar como D. Sancho; pero un incidente mal preparado en Tirso y perfectamente traido en Calderon, hace que ambos se decidan por la prudencia y la reserva.

En el *Celoso prudente* un criado cuenta á D. Sancho que habia visto pasar por la calle gente de justicia, publicando la inocencia de un sastre á quien habian azotado injustamente, y el criado se burla de esta satisfaccion, que hizo mas pública la afrenta, y que apesar de la honra que le hacian los jueces, los que le conocen en adelante

«no le llamarán *el sastre*,
sino solo el azotado.»

Renuncia, pues, D. Sancho á la venganza pública y resuelve la secreta.

Á D. Juan, amigo de D. Lope de Almeida, le habian ofendido con un *mentís*, y él se vengó dando la muerte al ofensor. Calderon tuvo buen cuidado en adelantar esta noticia en el acto primero. Cuando ya D. Lope estaba casi cierto de su agravio y gritaba venganza, encuentra á su amigo que acuchillaba á unos hombres y le ayuda á lastimar-

los y ahuyentarlos. Preguntado de la causa de la pendencia, le cuenta D. Juan que les oyó decir al pasar él, que habia sido *el desmentido*, y entónces los acometió gritando:

«Yo soy el desagraviado,
que no soy el desmentido.»

D. Juan, que no ignoraba la ofensa de D. Lope, continúa doliéndose de ver cuán poco le habia aprovechado la venganza para salvar su buen nombre, y concluye con esta reflexion:

«y mil veces
por vengarse uno atrevido,
por satisfacerse honrado,
publicó su agravio mismo;
porque dijo la venganza
lo que la ofensa no dijo.»

Claro es que esta combinacion es mas noble y dramática que la del sastre azotado. Don Lope de Almeida imitó á D. Sancho de Urrea, y puso en ejecucion lo que el celoso de Tirso imajinó. Dió la muerte al adúltero en el rio, y abrasó la casa de campo en que dormia su culpable esposa.

En cuanto á la elocucion, es mas noble y poética en Calderon. Allí no se encuentra ni *el jabon que lava* la honra, ni el *honor opilado* que necesita tomar el acero.

Parece que Tirso tuvo en esta comedia la felicidad de sujerir ideas á Calderon. Lisena y Diana fueron imitadas en la comedia *Con quien vengo, vengo*. Lisarda es tan desamorada como Diana, y Leonor que como Lisena tiene un amante, quiere ocultar á su hermana mayor un papel que de él habia recibido. Lisarda, conocida la pasion de Leonor, se resuelve á favorecerla. Las dos escenas primeras de ambos dramas son casi iguales.

Los siguientes versos de Tirso en el *Celoso prudente* merecen ser citados por su correccion y poesía.

«Y no reinos ni riqueza
creais que son el tesoro,
Diana, de mas grandeza.
Los diamantes, plata y oro
se crian en la aspereza
de una infructífera sierra:
las perlas que el mundo estima
una concha las encierra:
la púrpura que sublima
la vanidad de la tierra
es sangre de un vil pescado:
las piedras que el sol conjela,
un monte las ha criado:
las sedas de tanta tela
que dan soberbia al brocado,
un gusanillo pequeño
las hila de sus entrañas;
sacad su valor del dueño.»

No debe omitirse una espresion singular en la escena IV del 2.º acto, donde Gascon dice:

«Y si es que habeis menesterme.»

No nos acordamos de haber visto semejante enclítica. Los acusativos ó dativos *me*, *te*, *se*, *le*, se hacen enclíticos con los verbos principales ó auxiliares, y tal vez con los participios pasivos, como en este ejemplo; *habiendo sacado la daga*, *y herídome*; pero solo en el caso de suprimir por elipsis el verbo auxiliar. En el dia se dice: *me habeis menester*, y

rara vez *habeisme menester*. Es verdad que pudo haber puesto esta estravagancia gramatical en boca del gracioso, en la que no tiene el valor necesario para servir de ejemplo del lenguaje. El mismo Gascon dice al príncipe Segismundo que de noche es su *linterno*.

ARTÍCULO III.

La comedia *Ventura te de Dios, hijo* no tiene mas que dos caractéres estimables é interesantes, que son el de Oton, obligado á seguir contra su inclinacion la carrera de las letras por un padre necio, y el de su madre, que solo le desea ventura. Túvola tan favorable apenas se vió en el elemento donde ella domina, esto es, en la guerra y en la córte, que prendiendo al enemigo del duque de Mantua su señor, llegó á casar con su hija única, apesar de sus enemigos, contra la voluntad de su soberano, y aun contra la de la misma princesa. La mejor combinacion que hay en este drama, observada por el hábil editor en el *Exámen* de esta pieza, es que los mismos pasos que dieron sus envidiosos para arruinarle, le sirvieron de escalones para engrandecerse.

Por lo demas, se nota en esta comedia lo mismo que en las demas de Tirso: fábula interesante, pero mal fraguada y llena de incidentes no justificados; mujeres inconstantes y veleidosas, y hombres de carácter débil: aun el mismo Oton lo es, y solo mereció su fortuna por su escelente corazon. El diálogo, la versificacion y el lenguaje son de Tirso, esto es, dignos de estudio y de imitacion. Quien desee ver una análisis mas circunstanciada de esta pieza debe leer el *Exámen* ya citado, donde las observaciones dramáticas son muchas y muy atinadas. Nosotros nos contentarémos con copiar algunos de los mejores trozos de versificacion.

Véase cómo describe con sus mismas palabras el carácter de una mujer de nacimiento humilde, pero vana, y que espera lograr un casamiento ventajoso por el mérito de su hermano:

«¡Qué donoso impertinente!
Oton, pobreza y valor
no son dote competente,
ni anda ya desnudo amor
en la opinion de la gente.
Si ya que eres ignorante
tuvieras hacienda, Oton,
estimárate constante;
que el tener es discrecion
y el oro se ha vuelto amante. (1)
El Cielo á mi hermano ha dado
tantas letras, que le ven
por ellas entronizado,
y siendo sabio, no es bien
darle á un necio por cuñado.»

Esta misma Rosela que tan indignamente desprecia á Oton, su antiguo amante, comete todo género de bajezas para recobrar su afecto cuando le vé en alto puesto.

Los versos siguientes, en que se prefiere la dicha al saber, tienen la malignidad característica de Tirso.

«No en las letras solamente
consiste, Oton, ni se alcanza

(1) Estos dos últimos versos son hermosos por la finura de la sátira.

nuestra bienaventuranza:
ser dichoso el hombre intente:
poco le importa ser sábio
si no fuere venturoso:
rinde el necio al injenioso,
y aunque conoce su agravio,
el cobarde se asegura
con dicha y vence al valiente:
no hay desdichado prudente:
nunca es necia la ventura.
Ya el saber mucho es odioso:
la ignorancia subió el precio,
tanto que importa ser necio
para ser uno dichoso.»

El romance en que finje Clemencia que Enrique quiso deshonrarla y que la defendió Oton, está superiormente versificado apesar del asonante dificil. Véase una muestra:

«Dí voces pidiendo al cielo
rayos, que siendo verdugos
contra tiranas ofensas,
mi honor dejasen seguro.
Oyólas un labrador
en cuerpo y traje robusto, (1)
puesto que noble en los hechos,
á quien mi vida atribuyo:
que con un tosco baston,
despojos de un roble duro,
contra el bárbaro atrevido
sirvió á mis quejas de escudo,
y sin temer los traidores
cobardes, puesto que muchos,
testigos de sus hazañas
hizo los montes incultos.
....
Escarmienta desde hoy mas,
y de enemigos perjuros
no te fies otra vez
cuando aborrecen por uso:
que ni al rio has de pedir
que retroceda su curso,
al sol que enjendre tinieblas,
ni que discurran los brutos.»

Los siguientes versos tienen el movimiento poético de algunos pasajes de Horacio:

«Al que sin dicha se emplea,
ni el coselete gravado,
ni el puesto mas retirado,
ni la militar trinchera
darán defensa segura,
si una bala se abalanza,
que á todas partes alcanza,
sino es solo á la ventura.»

---

(1) Aqui robusto está por *tosco*, *grosero*; como lo prueba la adversativa que sigue.

Hé aquí el mismo pensamiento presentado bajo otro aspecto:

«Dí tú que no bastan ciencias,
que peine el consejo canas,
que asalte el esfuerzo muros,
que arroje el enojo balas,
si no asiste la ventura;
porque la vez que esta falta,
ni Pompeyo entre lejiones,
ni Marco Antonio entre armadas
á la fortuna de César
se opondrán, que en una barca
del miedo asegura á Amiclas
y atrevido el mar contrasta.»

Oton, que se creia amado de Clemencia por algunas espresiones equívocas de esta, desengañado de su error, dice:

«Cayó la máquina agora,
locura, que en viento labras.
Sobre arena edifiqué
y aun ménos, pues levanté
quimeras sobre palabras.»

En el *exámen* se celebran muy justamente las octavas del primero y del segundo acto. Nada hemos copiado de ellas por ser muchas y casi todas excelentes.

TOMO IV.

ARTÍCULO I.

ANTECEDE á las comedias de este tomo una carta del apreciable literato D. Juan Colon, residente en Sevilla, dirijida al Sr. Hartzembusch, editor de esta coleccion, en la cual inserta una nota biográfica sobre Fr. Gabriel Tellez, sacada de un libro coetáneo y escrito por un mercenario, que conocia de vista y trato al célebre poeta. Son tan pocas las noticias que de él quedan, que debe agradecerse cualquiera que se halle y se dé al público. El autor de la nota dice: *Fr. Gabriel Tellez, natural* (segun entiendo) *de Toledo etc.* El editor pone á esta espresion una advertencia muy oportuna, diciendo que fué natural de Madrid, como se lee en la portada de la obra del mismo Tirso, intitulada *Deleitar aprovechando.* Nosotros añadirémos, en confirmacion de esto, que Montalvan, coetáneo suyo, le coloca entre los varones ilustres que *ha tenido la insigne villa de Madrid, reconocidos por hijos verdaderamente suyos.*

En este tomo IV se contienen las tres comedias siguientes: *el Amor y la Amistad, La Gallega Mari Hernandez*, y *No hay peor sordo que el que no quiere oir.* Las dos primeras son mas raras que la tercera.

El Amor y la Amistad es admirable, ya se considere la idea fundamental de la fábula, ya el enlace y conducta de la accion, quizá la mejor seguida y distribuida de todas las de Tirso, como tambien la mas interesante. Quisieramos dar una idea del plan y de su ejecucion; pero nos lo impide el exámen, perfectamente escrito, que ha hecho el Sr. Hartzembusch de esta comedia, y al cual nada importante podriamos añadir. Nos

contentarémos, pues, con algunas observaciones generales y con copiar algunos de los mejores versos.

Tirso, naturalmente maligno y satírico, ó porque no creyese en el amor considerado como una pasion moral, ó porque sus relaciones en el mundo no fuesen las mas delicadas, pintó siempre las mujeres livianas, inconstantes, traviesas, vanas y caprichosas, separándose del ejemplo que le dió su maestro Lope de Vega, que atribuyó siempre al bello sexo las prendas de la ternura y de la constancia; y quiza debió á esta propension, hija de su bella alma, gran parte de la celebridad que tuvieron sus comedias, asi como el descrédito en que cayeron las de Tirso en el siglo XVII y aun hasta nuestros dias, procedió de haber dibujado las mujeres con cierto colorido, que no podia tolerarse en una época caballerosa.

Pues un dia se levantó de mejor humor nuestro satírico mercenario, y tirando el pincel de Juvenal, quiso dar satisfaccion al bello sexo, y mostrar á sus coetáneos que podia describir el verdadero amor en las mujeres tan bien como Lope de Vega. Con estas buenas disposiciones produjo el carácter de Estela, uno de los mejores que posee nuestro teatro, modelo de amor, de nobleza, de constancia, de tolerancia contra sospechas viles y contra celos infundados. Él solo prueba que Tirso era capaz de comprender el carácter de la mujer en toda su perfeccion, y de describirlo con el mayor acierto; y que si no lo hizo con mas frecuencia, fué por dejarse llevar de su genio satírico, ó quizá por abrir una nueva senda, aunque resbaladiza, abandonando la que estaba ya tan trillada por Lope.

Esta misma comedia es una prueba del genio maligno de Tirso. Es verdad que nos pinta en Estela lo mas perfecto, lo mas ideal de la ternura mujeril; pero en cambio, ó como para satisfacerse á sí mismo, pintó en el mismo drama dos mujeres necias, vanas, que se disputan el corazon de un privado, y que cuando juzgan que ha perdido el favor de su soberano, le desprecian y aborrecen.

Estela, como todas las almas tiernas y enamoradas, halla emblemas y símbolos del amor en la naturaleza, y así dice á D. Grao:

«Mirad ese arroyo frio
que ronda estas flores bellas,
cuyas aguas lenguas se hacen,
y solo se satisfacen
en que se miran en ellas.
Estos olmos, siempre presos
de esas parras que los miden,
¿qué premios de su amor piden
sino es abrazos y besos?
Estas aves, que acrecientan
su amorosa ostentacion,
en fé que amor es union,
con unirse se contentan.
Entre aquestas soledades
los brutos que amar pretenden,
voluntades solas venden
á precio de voluntades.»

Estos versos, propios del romance lírico, no están mal en boca de una amante, hablando en el campo con el amigo de su amado. No es estraño, pues, que D. Grao aplauda la suerte de D. Guillen:

«y su ventura celebre
quien vuestra firmeza amó:
pues en vos mi amigo halló
un vidrio que no se quiebre,
una caña firme al viento,
un mar sin tener mudanza,

una segura esperanza
á pruebas del sufrimiento,
una belleza invencible
á la riqueza y poder,
y una constante mujer
que es el mayor imposible.»

Cuando su amigo D. Ramon, por quien D. Guillen habia hecho grandes sacrificios, sube al trono de Barcelona, aconseja D. Grao á su amigo que vaya á dar el parabien al nuevo conde; pero D. Guillen lo rehusa diciendo:

Parabienes de acreedores
llamaba un deudor lanzadas.
No ignorará mi contento
el conde; pues cuando estaba
perseguido, en su favor
aventuré hacienda y fama.
Si se acuerda que me debe
y de pagar tiene gana,
llámeme, que el buen deudor,
(1) le lleva el dinero á casa:
y sino, no quiero aguar
con mi vista dichas tantas,
que los mártes y las deudas
dicen que son aciagas.»

Es imposible copiar entera la escena V del acto 2.º, acaso la mejor que ha escrito Tirso en el género noble. En ella se desenvuelven con una delicadeza, de que no se creería capaz al autor del *Vergonzoso en Palacio*, el amor entrañable de Estela, sus celos tímidos, su dolor por verse sospechada, en fin, todos los sentimientos de un alma que se halla en su acerba situacion. El estilo corresponde, apesar de algunas incorrecciones, á la nobleza del diálogo.

Los versos que dice Estela al salir vencedora de la última prueba, deben citarse por la bella poesía, aunque no muy oportuna, que los anima.

¿Pierde, por ser combatida
de los cañones la fuerza (2)
que desanimando escalas
queda inmóvil, rotas ellas?
¿Pierde la encina constante
porque á los vientos opuesta,
no solo el tronco, las hojas
victoriosas permanezcan?
¿Oro que apuran crisoles?
¿Nave que vence tormentas?
¿Valor que gana blasones?
¿Sol que desvanece nieblas? etc.

Moreto, segun su costumbre, imitó la accion de esta comedia en la suya del *Mejor amigo el rey*; pero es muy inferior en todo á la de Tirso. No es el privado quien desea hacer la prueba, sino el soberano que queria averiguar, finjiendo la caida de su

---

(1) ¿A quién? Falta el antecedente de este relativo.
(2) La fortaleza, el castillo.

amigo, quiénes eran los que conspiraban contra él. En Tirso es D. Guillen quien se enoja contra el conde; porque segun cree quiere quitarle á Estela. En Moreto el rey, alucinado por las apariencias, cree traidor á Enrique, aunque no tarda en desengañarse. El desenlace de Tirso es mas natural y fácil que el de Moreto. Sin embargo hay otro interes nuevo en la comedia de este. Enrique duda cuál de las dos damas le quiere mejor, Porcia á quien él está algo inclinado, ó Laura; y se vale de la prueba para averiguarlo. Laura triunfa á los ojos de los espectadores; pero los lances se preparan de tal manera, que á Enrique le parece mujer inconstante, y Porcia firme y fiel. No es mala ni carece de interes la fábula de Moreto; pero debemos decir que si en otras comedias luchó felizmente con Lope de Vega y aun con Calderon, se quedó en esta muy inferior á su rival.

ARTICULO II.

LA comedia intitulada *Mari-Hernandez la Gallega* tiene el mérito de algunos diálogos pastoriles, en cuyo género eran muy fáciles y lindos los versos de Tirso de Molina, y de la descripcion festiva de muchos usos y costumbres de los habitantes del campo en Galicia. Por lo demas la fábula está llena de incidentes inverosímiles, tanto material como moralmente, y tan mal conducida, como suelen estarlo casi siempre las de Tirso.

Hay una escena en que María, encontrando á D. Alvaro dormido, y teniéndolo por judío quiere matarle. El editor censura muy justamente este espíritu de intolerancia relijiosa, comun en la época de la accion y aun en la de Tirso, á todos los habitantes de España; pero se equivoca á nuestro entender en el oríjen de aquel fanatismo. No fué «un error de la política» ni procedió de «miras pérfidas ó interesadas,» aunque tal vez el interés ó la perfidia se valiesen de él como instrumento. El fanatismo relijioso fué el espíritu general de la edad media, y se halló naturalmente establecido, sin necesidad de sujestiones políticas, por el mero hecho de haberse convertido la relijion en poder político, hecho que se derivó tambien naturalmente de las violencias y atrocidades que acompañaron á la conquista del occidente europeo por los pueblos bárbaros del Norte. El fanatismo, pues, no descendió de los gobiernos á los pueblos, sino subió desde los pueblos hasta el trono.

En España es evidente esta direccion. Antes de que los reyes católicos espeliesen los judíos habian sido estos perseguidos y degollados en muchas ciudades durante los reinados de Enrique III, Juan II, y Enrique IV. El poder real, lejos de favorecer este espíritu fanático, protejia á los perseguidos, enfrenaba á sus perseguidores; tal vez los castigaba. Pero ningun pueblo puede ser gobernado contra el torrente de sus ideas; y los reyes católicos no hallaron otro medio de mantener en paz la nacion sino quitarle de delante de los ojos objetos tan aborrecidos. La política, en vez de inocular el error, se vió obligada á seguirle.

Por lo demas, el fanatismo de *Mari-Hernandez* es ridículo y está traido por los cabellos; pues para nada sirve en la pieza, como tampoco la espulsion de los judíos de España, de la cual se habla en una escena anterior. ¿Cuál sería el objeto de Tirso, que no era necio, en recordar estos actos? ¿Fué acaso manifestar el carácter relijioso de los gallegos, ó bien aprobar de esta manera indirecta otra espulsion hecha en su tiempo, (de los moriscos) por causas mas plausibles, aunque ejecutada quizá con mas injusticia? Esto segundo nos parece muy probable; pues la época en que él escribia era igualmente fanática; y el odio á los disidentes en materia de relijion concentrado en todos los ánimos, se exaltaba frecuentemente en representaciones teatrales. Porque los poetas cómicos son como los gobiernos hábiles, siempre acarician los sentimientos que dominan en las masas.

No hay peor sordo que el que no quiere oir, es de las pocas comedias de capa y espada que escribió Tirso. Su mérito principal consiste en la elocucion; pues en cuanto á la fábula, aun no habia enseñado Calderon á ligar los incidentes de un drama de intriga, de modo que el espectador estuviese preparado á ellos, de dejar por eso de parecerle

extraordinarios. La accion de esta comedia está llena de lances, que producen situaciones muy cómicas; mas son inesperados é inconexos. Se notan en ella todos los defectos de las fábulas de este autor; pero hay escenas deliciosas, que el editor ha señalado con mucho tino en el exámen, señaladamente en la que cree descubrir el buen viejo D. Garcia que sus futuros yernos aspiraban á ser casados dos veces, y las de la *sordera* de Doña Lucía, que están al fin de la pieza, esperadas por el auditorio en virtud del título del drama.

Tambien están muy bien escritos los diálogos entre las dos hermanas, celosas una de otra. Tirso se complacia en repetir esta misma situacion en sus comedias. Hállase tambien en la de *Amar por señas*, en la de *Marta la piadosa* y en algunas otras. Pero nosotros creemos que semejante competencia entre dos hermanas y los celos del amor, de la vanidad y de la hermosura que con ella se suscitan, no son favorables á las costumbres domésticas. El cariño fraternal, que es uno de los elementos sociales mas poderosos, no debe ser violado, ni ménos ha de ser su violacion objeto de risa. Calderon, que tenia mas cuidado con la moral que lo que se ha dicho, siempre que introduce hermanas las supone amigas y capaces de ahogar su pasion por no ofender los derechos de la sangre. Véase en prueba su comedia *Con quien vengo, vengo*. Solo en la tragedia pueden presentarse hermanos enemigos y describirse los funestos efectos de esta enemistad.

El editor nota como defecto, y con sobrada razon, no solo la descripcion de la catedral de Toledo en una comedia de capa y espada, sino tambien las noticias políticas del tiempo que se introducen en dos escenas; mucho mas no siendo la pieza de circunstancias. Pero en disculpa de Tirso, citarémos la costumbre que se observó durante aquel siglo por los actores cómicos, de injerir en los dramas, con mas ó ménos destreza y oportunidad, la narracion de los sucesos prósperos para la monarquía. Esto lo hicieron tambien Calderon, Moreto y otros poetas, quizá por advertencia del gobierno. Las comedias servian de gaceta; porque segun tenemos entendido, no hubo periódicos en España hasta el último tercio de dicho siglo.

Veamos algunas muestras del estilo de Tirso en esta comedia. D. Diego llega á decir galanterías á una dama toledana, y esta le responde:

«Vos lo hablais de ostentacion
tan bien, que por lo discreto,
señor, mi voto os prometo,
en habiendo oposicion.»

....

Principios de amor turbado
conforme me lo han contado
son versos en borrador.
Trasladadlos; que por vuestros,
yo aseguraré su audiencia;
y dadme agora licencia,
que hay ojos aquí muy diestros
en juzgar desaires nuestros.

Diego. Quedaré yo si os partís
como el fuego sin la llama.

Lucía. Abrasaréisos á escuras,
que es propiedad del infierno.
Yo estoy de priesa, y vos tierno.
Para andantes aventuras
baste esta.»

Esta manera maligna de admitir los obsequios de los galanes tratándolos como de burla, era la cartilla de las mujeres en aquel siglo. Es graciosa la descripcion que hace Cristal, criado de D. Diego, del perrero de la Catedral.

Como nunca estuve aquí,

cuando de grana le vi,
dije: *Sr. D. Tomate,*
por Dios que está autorizado
con el purpúreo ornamento;
mas no es bueno para cuento,
porque todo es colorado.
Díganos su oficio ya,
sin juzgarme por prolijo.
Acercóse un perro, y dijo:
espérese y lo verá.
Sacó debajo del brazo
un añudado cordel,
y al inocente lebrel
embistió tal latigazo,
que segun el alboroto
con que la puerta tomó
ahullando, bien pienso yo
que no será mas devoto.
Yo entónces le dije: *pesia*
á tal, no es el perro mio;
pero no siendo judio
entrar pudo en esta iglesia.
Y respondió el carmesí:
Conózcole ha muchos dias;
desciende del de Tobías
y no puede entrar aquí.»

Descripcion festiva, y que se hizo solo para hacer reir: prueba del buen humor que gozaban habitualmente nuestros antepasados.

TOMO V.

ARTÍCULO I.

ESTE tomo contiene las tres siguientes comedias: *la Huerta de Juan Fernandez*, y la primera y segunda parte del *Castigo del pensé que.* Ambas tienen otros títulos: la primera, *El que fuere bobo, no camine.* La segunda, *Quien calla, otorga. La Huerta de Juan Fernandez* era muy rara antes de la coleccion de comedias escojidas que se publicaba en Madrid por los años de 1827 y 28. Las otras dos solo las hemos visto en los tomos de Tirso, y nunca sueltas. Sin embargo, la primera ha debido de imprimirse aparte; pues Villar-

roel, en el prólogo á la adicion que hizo de Calderon, la coloca entre las apócrifas; esto es, entre las atribuidas falsamente á este autor.

La Huerta de Juan Fernandez, una de las mas defectuosas de Tirso en cuanto á la fábula y á los caractéres, está llena sin embargo de poesía, de chistes, de malignidad, y aun de aquella licencia, que solo se le concede á Tirso por la gracia y urbanidad con que la cubre. Esta es la opinion del editor en su *exámen*: la nuestra aun es mas severa. La facilidad de Laura, despues de un amor tan íntimo con D. Hernando Cortés, en enamorarse del finjido D. Gomez: la del conde en recibir por esposa á la que no puede ignorar haber correspondido á otros dos: las cartas de D. Hernando á su prima de Sevilla prometiéndole casarse, en pago del hospedaje, con su hija, á la cual no habia visto, son indecencias y absurdos intolerables. En el drama no pueden perdonarse las inverosimilitudes morales. ¿Qué clase de señoras y caballeros habia tratado Tirso de Molina? Esto en cuanto á los caractéres. En cuanto á la accion basta decir, que jamas los medios y recursos dramáticos son suficientes para justificar las situaciones; y en fin, que despues de describir en tan bellos versos el amor de Laura y Hernando, y de habernos interesado á favor de él, no es posible que miremos en Doña Petronila sino el diablo de Milton cuando intenta destruir la felicidad de nuestros primeros padres en el paraiso.

No queda, pues, á esta pieza mas mérito que el de la elocucion; pero en ella hay mucho que admirar y aun que aprender. Es graciosa la aprension de Tomasa, que no quiere que dén á su burro tanta cebada como á un caballo, y que establece cierta gerarquía aristocrática entre estas bestias. De aquí toma motivo para censurar el lujo de las clases inferiores de la sociedad, y concluye:

«El caballo traiga silla,
el jumento vista albarda:
coma aquel un celemin,
y un cuartillo á esotro den,
porque el jumento no es bien
que le igualen al rocin.

Petronila. No os han de faltar molestias
si no templais ese humor,
y os pudris reformador
comenzando por las bestias.»

Tomasa insiste, y sostiene que la naturaleza hizo

«el racimo moscatel
y alvillo que al noble pinta;
la cepa jaen y tinta
para el que rompe buriel.
....
En el campo y el verjel
la primavera arrebola
para el pastor la amapola,
para la dama el clavel.
El jazmin que al muro sobre, (1)
al rico aromas derrama,
al oficial la retama,
tomillo y romero al pobre.»

Si hemos de creer á Tomasa, la naturaleza era mas aristocrática en tiempo de Tirso que ahora, si bien es cierto que para el rico lo es y lo será siempre igualmente.

---

(1) *Muro* está por *pared*, y hoy se tendria por galicismo, y *sobrar* por *superar*, *pasar mas arriba*.

Laura, satisfaciendo los recelos de D. Hernando, dice que su tio, competidor á su estado, le ha escrito

«sobre conciertos, que paran
en que dé la mano á un hijo,
que afirma llegará presto
á esta corte: mas yo digo,
puesto que no le conozco,
que si pleitos dan maridos,
de tan mal casamentero
poca paz me pronostico.»

Doña Petronila, describiendo una inundacion del Guadalquivir, que destruyó muchas casas en Sevilla, dice:

«Al mar restituye el Bétis
los bienes y haciendas mismas
que en veces por tantos años
nos feriaba de las Indias:
y ya enemigo, y amante,
severos reyes imita,
que lo que dan poco á poco
por junto al privado quitan.»

Tomasa, despues de oir el amor y las aventuras de Petronila, dice:

«Yo le prometo, señora,
que no he llorado en mi vida
otro tanto, aunque he escuchado
sermones de disciplina.»

Temiendo un pasajero estranjero rico que llega á una posada, que esten los mozos dormidos, replica uno de ellos:

«No hay sueño, donde hay dinero
advenedizo.»

Siempre Tirso; siempre satírico y urbano.

Petronila se queja á Tomasa por haber visto á su amante en casa de Laura.

«..............Vi hoy
otra segunda tormenta
mayor que la de Sevilla.
Tomasa. ¿Mayor?
Petronila. Para mis desvelos,
porque es tormenta de celos:
Tomasa. No se usan en esta villa;
todo lo que no es dinero
en la córte no es amor.»

Petronila añade que el conde amante de Laura

«Juzgó en ella de los cielos
un sol que le deslumbró,

¿qué juzgára, (1) Vargas, yo
que la miraba con celos?
Volvímonos, él perdido
de amor, y yo rematada:
él con alma allá usurpada,
yo allá y aqui sin sentido.
Amamos en un lugar,
y una misma competencia
nos iguala en la esperiencia
del querer y de envidiar.»

Mansilla describe asi la credulidad de la gente de aldea:

«porque chanzas de habladóres,
comedias de tramoyon
ensalmos y coplas son
evanjelios labradores.»

Hablando de una aldeana, á quien enamoraba, dice:

«Y ella entónces, no peñasco
sino algo requeson ya,
respondióme, *arre allá*,
en un espejo, ya casco,
se fué á mirar al candil.»

D. Hernando, admirado de la intriga que le descompone con Laura, dice:

« ¿Y en casa del conde? ¡cielos!
¿Tan presto se han conocido?
Pero si el conde ha sabido
mi disfraz y tiene celos,
no es mucho, amor, que procures
que mi esperanza destrocen:
que en viéndose se conocen
los celosos y tahures.»

Sabiendo Tomasa que Mansilla, aunque se finjió capitan para seducirla, no era mas que lacayo, le dice:

«¿Pues qué queria?
que la gineta aguardara
que en almohaza ha trocado?»

Celoso Mansilla de su coyma, le advierte.

«Niña, en un lugar estás
donde por todo se pasa:
no pase todo por tí.»

Para manisfestar de qué modo la riqueza dá brillo al nacimiento, dice Petronila á D. Hernando:

---

(1) *¿Qué juzgaria?* debe decir, refiriéndose á lo pasado: *juzgara* no puede permitirse sino como licencia poética.

«Tio, mi padre me escribe
que con mas de cien mil pesos
viene á cubrir de diamantes
la cruz que os adorna el pecho.

ARTÍCULO II.

EL *Castigo del pensé que* es una de las fábulas mas defectuosas que escribió Tirso. Un caballero español, muy semejante en el rostro y ademan al hijo de un señor de Overisel, provincia de Holanda, se ve obligado por las instancias de su engañado padre, á vivir en su casa, donde se enamora de su supuesta hermana. Tiene ocasion de hacer un gran servicio á Diana, condesa de Overisel, que le recibe en su palacio y le ama, le dá osadía para declararse, y le burla cuando se ha declarado. Al fin, por su necedad pierde la mano de Diana, se disculpa diciendo: *pensé que no era amado*, y recibe el castigo de no haber sido buen adivino.

No son amables ni dramáticos los caractéres de esta pieza. Diana fluctúa entre el español y el conde palatino que solicita su mano: el mismo D. Rodrigo, entre Diana y su mentida hermana Clavela, y esta ama y cela al que cree su hermano, mas de lo que conviene á la decencia teatral. Las damas son livianas, envidiosas é inconstantes, y los galanes se dejan engañar por ellas con suma facilidad: tipo y defecto comun de todas las piezas de Tirso en que el amor es la pasion principal.

Nada dirémos del *Parecido en la córte*, de Moreto, que imitó y mejoró la parte de intriga que nace de la semejanza de los rostros; porque el editor en el exámen de esta comedia la compara con la de Moreto, y hace ver la ventaja de esta última, que depende toda de aquella semejanza, cuando de nada sirve y daña mucho en la fábula de Tirso.

Mas sea como fuere la accion, la riqueza y salud del lenguaje es siempre la misma que en los demas dramas de nuestro poeta. Estamos reducidos, pues, á presentar algunas muestras de él: y sea la primera un cuento, aunque en la comedia está introducido en muy mala ocasion:

«Llegó una noche á una venta
un licenciado sin cuarto,
ni blanca: estaba de parto
la ventera, y no habia cuenta
de dalle por ningun precio
un bocado de cenar,
ni cama en que se acostar,
porque era el parto muy recio,
y traia alborotada
la venta. Llegóse y dijo
el estudiante: *de un hijo*
la ventera está preñada.
Si quieren que luego para,
tráiganme tinta y papel
y pondré un ensalmo en él
de virtud notable y rara.
Escribió solo dos versos:
cosiólo en un tafetan:
sacáronle vino y pan
y otros manjares diversos:
diéronle paja y cebada
á la bestia. Parió luego
la ventera; mas no á ruego
de la oracion celebrada.

Partióse sin pagar cosa,
el estudiante, estimado
de todos y regalado:
la huéspeda codiciosa
de ver lo que contenia
la tal nómina ó papel
tan dichoso, que con él
cualquier preñada paria,
abriólo y vió en él escrito:
cene mi mula y cene yo
si quiera para, si quiera no.»

Admírase D. Rodrigo de sus aventuras y le responde su criado Chinchilla.

«Cuando los llegue á saber
Madrid, los ha de poner
en sus novelas Cervantes.
Aunque en el tomo segundo
de su manchego Quijote
no estarán mal, como al trote
las lleven por ese mundo
las ancas de Rocinante,
ó el burro de Sancho Panza.»

Esta alusion indica la época en que se escribió esta comedia, que podrá fijarse entre la publicacion de la primera parte del Quijote, y la de la segunda. Mas dudoso es si estos versos de Tirso son una crítica de las novelas que entretejió Cervantes en la primera parte, tan largas como inoportunas. Parece que nuestro cómico indica que no serian tolerables si no las sostuviesen los cuatro personajes principales, á saber, D. Quijote, su escudero y sus dos cabalgaduras. Lo cierto es que el mismo Cervantes conoció el defecto de los episodios tan inconexos y dilatados; pues lo corrijió en la segunda parte, haciendo las novelas injeridas mas pequeñas y mas ligadas con la accion principal.

Sabiendo D. Rodrigo que Pinabal estaba enamorado de Clavela, dice:

«Por la puerta de los celos
entré en vuestra casa, amor:
no saldré de ella tan presto.»

Al principio del 2.° acto se leen los siguientes versos:

«Quien promete no amar toda la vida
y en la ocasion la voluntad refrena,
seque el agua del mar, sume su arena,
los vientos pare, lo infinito mida.»

Clavela, condenada á amar y á callar, dice:

«Quejándose, el fuego apoca
de la ardiente calentura
el enfermo que procura
sanar; mas ¡ay suerte avara!
que mal que no se declara
dificilmente se cura!
....
Decidle vosotros, ojos,
la causa de mis enojos:
que la lengua, no es razon.»

Elípsis atrevida y poética.

Don Rodrigo dice á Clavela, creyendo que es Diana (porque le habla de noche por una ventana):

........«Yo no quiero
la ocasion averiguar.
Pero á veces el leon
huye cuando no le ven,
y la condesa tambien
conservará su opinion
en público; pero á solas
¿qué perderá porque aqui
se divierta?

Clavela. ¿Hácenlo así
las viudas españolas?

Rodrigo. ....Españolas y alemanas.»

Siempre maligno y chistoso. La finjida condesa celebra el mérito del palatino:

«¿Hay príncipe mas gallardo
que el conde en el mundo hoy?
Del imperio es elector
y pretendiente tambien.

Rodrigo. ...En fin, vos le quereis bien,
que es la ventura mayor.»

Rasgo admirable de carácter.

La última escena en que D. Rodrigo no entiende á la condesa, aunque ella se esplica bastante bien, está superiormente dialogada.

Condesa. Un papel escribir quiero
por vos á quien quiero bien.
Rodrigo. ...¿No es al conde?
Condesa. Es, y no es.
Rodrigo. ¿Es y no es, gran señora?
Condesa. Sí, porque no es conde ahora;
pero serálo despues.
Rodrigo. ...No entiendo esa enigma yo.
....
Condesa. ¡Que aun no me entienda con esto!
¿Hay desventura mayor?
Rodrigo. ...*¿Es y no es*? ¡qué contrario
modo de hablar!
Condesa. Secretario,
no es para bobos amor.
Poco despuntais de agudo.
Rodrigo. ...Indignos merecimientos
acobardan pensamientos.
¡Dichoso el conde que pudo
llamarse desde que vino,
esposo vuestro!
Condesa. ¿Eslo ya?
Rodrigo. ...Poco ménos.
Condesa. De aquí allá
hay mil leguas de camino.
Rodrigo. ...¿Luego no le amais?
Condesa. Yo... si.

Rodrigo. ...¿Pues qué leguas puede haber?
Condesa. ...¿Qué quereis? ¿no puede ser
que Dios lo estorbe?
Rodrigo. Es así.
Condesa. ...Pues no pierda la esperanza
el que la puede tener.»

Don Rodrigo se declara, la condesa se enoja, y él dice:

«Suplícoos me perdoneis.
Condesa. ...Escribid, que bien sabeis
lo que ha que estais perdonado.»

Lo que dice la condesa al dictar el papel, y el mandarle que lo entregue á quien él sabe

«que la quiere mas que á sí.»

no bastan á asegurar al buen caballero de que es querido. Este drama deberia intitularse el *Castigo de la modestia*.

ARTCULO III.

LA segunda parte del *Castigo del Penséque, ó quien calla otorga*, es casi la misma accion que la de la primera; pero con desenlace contrario. D. Rodrigo de Giron se manifiesta mas hábil y atrevido con la marquesa de Saluzo que con la condesa de Overisel, y no necesita de que se lo digan cantado para conocer que le aman. Pero por lo demas, hay los mismos defectos morales en los caractéres. D. Rodrigo fluctúa entre la marquesa Aurora y su hermana Narcisa; y si tiene mas interes con la primera, es porque es señora de un grande Estado. Para Narcisa es bueno cualquiera de los dos amantes que le deje su hermana; pero esta no quiere dejar á ninguno, llevada del sentimiento de la envidia, que siempre se complacia Tirso en suponer dominando á personas tan ligadas por el vínculo de la sangre. Así la pieza tiene muy poco interes moral, escepto en el tercer acto donde se quiere ver si D. Rodrigo sabe ó no aprovecharse de la ocasion que se le presenta. El editor en el exámen hace ver la completa semejanza de esta fábula con la del *Vergonzoso en palacio*.

En cuanto á la elocucion, solo dirémos que basta á compensar cuantos defectos hemos notado en la accion y en los caractéres. Hé aquí cómo manifiesta Aurora lo poco que hay que fiar en los retratos que envian los novios á sus futuras:

«Pinturas encarecidas
y verdades, imajino
que vienen á ser oidas,
como nuevas de camino,
mentirosas ó añadidas.
Pintar y escribir es ciencia
de adular con elocuencia;
porque en materia de amores
los poetas y pintores
tienen de mentir licencia.
¡Bueno es que al pintor pagase
retrato el conde, que fuese
bastante á que me obligase,
y que al pincel permitiese
que sus faltas retratase!
Yo á lo ménos no lo creo,

ni pienso dar fé al traslado
si el orijinal no veo:
que es retrato este pagado
y no puede venir feo.»

Aurora, admitiendo á D. Rodrigo por maestre-sala, como la de Overisel le habia admitido por secretario, le advierte:

«El oficio de trinchar
consiste en saber buscar,
español, la coyuntura.
Curioso es, aunque ordinario;
veré si en provecho vuestro
sois maestre-sala mas diestro
que entendido secretario.»

Hé aqui la descripcion que hace Chinchilla de un mayorazgo en la córte:

«Tan cercado de mohatras,
cargado de pretensiones
y enmarañado de trampas,
que no le dieron lugar
para hablarme dos palabras.»

Aurora, viendo que su hermana Narcisa estaba inclinada al español, examina en este monólogo lo que pasa en su propia alma:

«Narcisa ama á D. Rodrigo.
¡Oh rigoroso poder
de la envidia en la mujer,
que *de ello* puedes conmigo!
Cuando yo le aborreciera,
para adoralle bastara
que mi hermana le alabára
y conmigo compitiera.
Al conde empezé á querer
á pesar de mi rigor,
siendo efímero su amor;
pues que se muere al nacer:
y este español que ha venido
á despertar mi cuidado,
ausente tan alabado,
y ya presente querido,
dá materia á mis desvelos
y los del conde deshace;
que amor de la envidia nace
cuando es hijo de los celos.
Mas, pues, despierta á quien duerme,
y descuidada, me avisa
de aquesta suerte Narcisa,
á su amor he de oponerme,
poniendo en su curso freno,
que sus principios reprima;
porque en fin en mas se estima
lo que está en poder ajeno.»

Lástima es que se hayan gastado en espresar tan ruines sentimientos, versos tan puros y fáciles y una elocucion tan correcta. Lo repetimos: quitarle al amor la ternura y la firmeza, y darle por oríjen la vanidad y la envidia, es no solo desencantar, sino tambien envilecer el afecto mas misterioso de la naturaleza humana. Despues dice la marquesa:

«Ya sea amor, ya frenesí,
ya condicion de mujer,
ó á ninguna ha de querer,
ó me ha de querer á mí.»

Desde entónces comienza Aurora á perseguir á D. Rodrigo, ya tirándole una pella de nieve dentro de la cual iba un billete amoroso, y riñéndole despues porque le vió leyéndolo; ya finjiéndole que habia cojido otro á su encubierta dama y volviéndole á reñir, ya hablándole por el terrero desconocida, ya en fin declarándose con él por enigmas. Esta última escena, superiormente dialogada, aunque de la misma especie que la de la primera parte, tiene un jiro muy diferente, lo que manifiesta la rica imajinacion de Tirso.

Aurora pide que le traigan agua, y riñe á su maestre-sala porque, segun ella, estaba salada: D. Rodrigo se disculpa diciendo:

.........«antes la probé
y no me pareció mal.
Aurora. ¿No? pues probadla, tened:
probadla otra vez.
Rodrigo. No es justo
que aquí......
Aurora. Veré, si en mi gusto
ó en el vuestro vá. Bebed.
¿Por qué en la salva la echais?
Rodrigo. ¿Habia de beber yo
por el vaso?
Aurora. ¿Por qué no?
¡Qué escrupuloso que estais!
Rodrigo. A los señores la salva
se les hace de este modo.
Aurora. Hoy sois ceremonias, todo.
¿No está salada?
Rodrigo. En la salva
no sabe, señora, á sal:
buen sabor tiene por Dios.
Aurora. Siempre os sabe bien á vos
lo que á mí me sabe mal.
....
Vos que á Diana servistes,
y en Momblanc su amante fuistes,
podeis enseñarme ahora,
primero que el conde venga,
qué es amar, qué es tener celos,
porque en aquestos desvelos
esperiencia mi amor tenga.
....
Yo deseo estar celosa.
Rodrigo. Vos deseais una cosa
harto terrible, os prometo:
pero ¿cómo, gran señora,

quereis que os enseñe yo
lo que no sé?

Aurora. Quien amó,
jamas los celos ignora.
Tracémoslo así los dos:
vos el conde os finjiréis
que me amais y pretendeis,
y yo celosa de vos
porque hablar de noche os ví
con cierta dama, á reñiros
vengo: por ver si á pediros
celos acierto.

Acertó en efecto, y tan bien, que reveló á D. Rodrigo cuanto ella habia hecho para atraerle á su amor, y le riñe su falta de cuidado y su amor á Narcisa. Equivoca adrede su nombre con el del conde Cárlos dos veces, y á la segunda, añade:

«De ordinario me equivoco
cuando trato de los dos:
mas yo, cuando estoy con vos,
del conde me acuerdo poco.

Rodrigo. Antes que pase ese cuento
adelante, sepa yo
si hablais con el conde ó no;
que aunque á Cárlos represento,
parece que hablais conmigo,
relatando mi suceso.»

Esta observacion es exacta, y podria desconcertar á otra ménos fina que Aurora. Veamos como la elude:

Aurora. Mis celos ensayo en eso:
que ignorando, D. Rodrigo,
los que Cárlos no me ha dado,
quiero en los vuestros probar
si los sé pedir y dar.

Rodrigo. ¡Hay amor mas enredado!
¿Yo en fin la materia doy
á vuestros celos agora,
verdadera gran señora,
y un conde de burlas soy?

Aurora. Tomad en aqueste paso,
pues representais á dos,
lo que veis que os toca á vos
y de esotro no hagais caso.

D. Rodrigo satisface bastante bien los celos de la marquesa, aunque no tuvo osadía para besarle una mano, por lo cual se le riñe tambien. Aurora concluye así:

«Mirad que otra vez os digo
que de aqueste finjimiento
mentiroso y verdadero
lo que os está bien tomeis.

Rodrigo. ¿Cómo si al conde quereis?

Aurora. Quiero; pero no le quiero.

D. Rodrigo aprovechó el consejo. Mandándole Aurora que le dictase un papel amoroso á Cárlos, dictó dos: uno en nombre de la marquesa al conde, despidiéndole, y

otro en nombre suyo á la marquesa, declarándole su amor; y añade á esta declaracion, que si ella se obstina en callar si le quiere ó no, él interpretará este silencio á favor suyo. Aurora vencida, solo le dice:

«Buenos están los papeles:
mucho sabeis, Don Rodrigo.»

Estas palabras son el desenlace de la pieza.

TOMO VI.

ARTÍCULO I.

COMPRENDE este tomo tres comedias: *La prudencia en la mujer*; *la Villana de Ballecas*, *y Amar por razon de Estado*. De la primera y tercera se encuentran sin mucha dificultad ejemplares de ediciones antiguas. *La Villana de Ballecas* es rara.

El editor ha insertado al fin de la comedia *La prudencia en la mujer* las observaciones que sobre ella publicó D. Agustin Duran en su *Talía española*, y despues algunas notas suyas. Poco dejan unas y otras que desear. Asi hablarémos aun mas que de la pieza, del género á que pertenece.

Despues de los informes principios que tuvo nuestra poesía dramática en las representaciones sagradas y alegóricas, y en los coloquios pastoriles de Juan de la Encina, introdujeron el gusto novelesco Naharro, Lope de Rueda y Juan de Timoneda: otros, ya mas entrado el siglo XVI, como Juan de la Cueva, Virues y Cervantes, pusieron en la escena sucesos y personajes verdaderos, aunque mezclados con incidentes de la invencion del poeta. Lope de Vega y sus succesores cultivaron, cual mas, cual ménos, este género. El fundador de nuestro teatro ni fué en él muy feliz, ni le debió su celebridad. Lo mismo podemos decir de Tirso de Molina, de Guevara, de Mirademescua. Calderon supo interesar mejor, convirtiendo los héroes de todos los paises en caballeros españoles de su tiempo; y Rojas pintó con valentía, aunque incorrectamente, las situaciones trájicas de la historia.

Este género, que podriamos llamar *heróico* ó *histórico*, no fué desdeñado de los poetas dramáticos franceses, aunque tan estrictamente ceñidos á la division aristotélica del drama en trajedia y comedia. Corneille y Moliere tienen *comedias heróicas*, y hasta el terrible Crebillon cultivó esta clase de drama en el *Pirro*, que aunque lleva el nombre de trajedia no lo es; á lo ménos, si se considera la catástrofe desgraciada como elemento esencial de la trajedia.

Hemos dicho que no es este el género mejor cultivado por nuestros dramáticos, y aun hemos incluido en esta censura á Tirso de Molina. En efecto, su *República al revés*, sus *Lagos de San Vicente*, su *Antona Garcia* son rapsodias que no podrian leerse sin el encanto de su estilo, última dote que pierde un buen escritor. Pero apresurémonos á decir que *la Prudencia en la mujer* es escepcion de esta regla, y una de las pocas comedias heróicas que poseemos dignas de alabanza.

Su mérito principal consiste, como dice con mucha razon el Sr. Duran, en haber descrito dignamente el gran carácter de Doña Maria de Molina, mujer esclarecida tanto por sus cualidades heróicas, como por los tiempos dificiles y peligrosos en que tuvo que manifestarlas. El poeta describe muy bien las pretensiones atrevidas y ambiciosas de los príncipes de la sangre real, á quienes sometió: las disensiones y bandos de los vasallos que reconcilió; los festejos inocentes, aunque rústicos, de sus labradores, á los cuales admitió con bondad, y las calumnias de sus enemigos, que desbarató cuando el rey su hijo fué mayor. Tirso la presenta en todas las situaciones, denostando á los grandes su

ambicion, reprimiendo las iras de los bandos, huyendo de sus enemigos, y triunfando de ellos despues, cuidando de la salud de su hijo enfermo, descubriendo y castigando la traicion del que lo queria envenenar; retitrada al descanso de su aldea, en fin, confundiendo á sus acusadores, y siempre grande, siempre noble, siempre heróica. No es estraño, pues, que nos interese este drama, aunque tan mal arreglado como casi todos los de Tirso; pues la accion dura nada ménos que catorce años, y el lugar de la escena recorre casi todos los pueblos que hay desde Toledo hasta Becerril. Pero aunque en él se vean holladas las unidades, queda la del interés, que es la mas importante para el espectador y para el poeta. Este interes se sostiene por la pintura de aquella admirable mujer en todas las situaciones de su vida.

Asi habla á los grandes que solicitan su mano, no tanto por amor, como por ambicion.

«¿Qué es aquesto, caballeros,
defensa y valor de España,
espejos de lealtad, (1)
gloria y luz de las hazañas?
Cuando muerto el rey D. Sancho,
mi esposo y señor, las galas
truecan Leon y Castilla
por jergas negras y bastas:
cuando el moro granadino
moriscos pendones saca
contra el reino sin cabeza
y las fronteras asalta:
....
¿con civiles competencias,
pretensiones mal fundadas,
bandos que la paz destruyen,
ambiciosas arrogancias
cubris de temor los reinos;
tiranizais vuestra patria,
dando en vuestra ofensa lenguas
á las naciones contrarias?
¿ser mis esposos quereis,
y como mujer ganada
en buena guerra, al derecho
me reducis de las armas?
....
¿Qué veis en mi, Ricos hombres?
....
¿Tan poco amor tuve al rey?
¿Viví con él mal casada?
¿Quise bien á otro, doncella?
¿A quién viuda di palabra? etc.»

No titubeamos en preguntar al mayor enemigo del romance castellano, si echa ménos en este trozo de elocuencia poética el uso del consonante.

Á los infantes, despues de vencidos, en vez de castigarlos, les hace mercedes, y les dice:

---

(1) En el dia ya no es permitido terminar en agudo los versos libres del romance: á lo ménos es un defecto, sin que haya necesidad que obligue á tolerarlo. Pudiera haberse dicho: *de noble lealtad espejos.*

«La reina Doña Maria
castiga de aquesta suerte
delitos dignos de muerte
contra vuestra alevosía.
En armas y en cortesía
os ha venido á vencer,
siendo hombres, una mujer,
á daros vida resuelta,
como quien la caza suelta
para volverla á cojer.
Si pensais que por temor
que á los que os amparan tengo,
á daros libertad vengo,
ofendereis mi valor.
Para confusion mayor
vuestra he querido premiaros;
porque si acaso á inquietaros
vuestra ambicion os moviere,
cuanto agora mas os diere,
tendré despues que quitaros.
Poco estima á su enemigo
quien le vence y vuelve á armar;
que en el noble es premio el dar,
como el recibir, castigo.
Si dándoos vida os obligo,
por vuestra opinion volved:
y sinó, guerra me haced;
veamos quién es mas firme,
vosotros en deservirme,
ó yo en haceros merced.

Al despedirse de su hijo, mayor ya de edad, le dá los siguientes consejos:

«El culto de vuestra ley,
Fernando, encargaros quiero,
que este es el móvil primero
que ha de llevar tras sí al rey:
y guiándoos por él vos,
vivid, hijo, sin cuidado,
porque no hay razon de estado
como es el servir á Dios.
Nunca os dejeis gobernar
de privados, de manera
que salgais de vuestra esfera;
ni les llegueis tanto á dar,
que se arrojen de tal modo
al cebo del interés,
que os fuercen, hijo, despues
á que se lo quiteis todo.
Con todos los grandes sed
tan igual y generoso,
que nadie quede quejoso
de que á otro haceis mas merced:
tan apacible y discreto,
que á todos seais amable;
mas no tan comunicable,
que os pierdan, hijo, el respeto.

Alegrad vuestros vasallos
saliendo en público á vellos;
que no os estimarán ellos,
si no os preciais de estimallos:
cobrareis de amable fama
con quien vuestra vista goce:
que lo que no se conoce,
aunque se teme, no se ama.
De juglares lisonjeros,
si no podeis escusaros,
no useis para aconsejaros,
sino para entreteneros.
Sea por vos estimada
la milicia en vuestra tierra;
porque mas vence en la guerra
el amor que no la espada.»

Retirada de la córte, manifiesta así el placer con que vive en la soledad de Becerril:

Ya gozaré con descanso
lo que mi quietud desea,
el sosiego de la aldea;
su trato sencillo y manso;
las verdades que en palacio
por tanto precio se venden;
las palabras que no ofenden;
la vida que aqui despacio
con tiempo á la muerte avisa;
el quieto y seguro sueño,
que en la córte es tan pequeño,
como su vida de prisa.
No sé cómo encareceros
el contento que recibo
de ver que ya libre vivo
de engañosos lisonjeros;
de aquel encantado infierno,
adonde la confusion
entretiene la ambicion
con el disfraz del gobierno.
¡Gracias á Dios, que he salido
de aquel laberinto estraño,
donde la traicion y engaño
trocando el traje y vestido
con la verdad desterrada,
vende el vidrio por cristal!
¡Oh carga del trono real,
del ignorante adorada!
la alegre vida confieso
que sin tí segura gozo:
Fernando, que es hombre y mozo,
podrá sustentar tu peso;
que no poca hazaña ha sido,
siendo yo flaca y mujer,
el no haberme hecho caer
diez años que te he traido.»

Hemos citado estos trozos de Tirso para que se vea que este insigne escritor era ca-

paz de algo mas que de espresar en versos fáciles las malignas niñerías del amor. En sus demas comedias es chistoso y satírico: en esta grave y severo como el asunto lo exijia; pero nunca le abandona el talento ni la elocucion poética.

ARTÍCULO II.

LA comedia de *La Villana de Ballecas* es de intriga y de las mas complicadas. Moreto, que la refundió en la suya de *La ocasion hace al ladron*, aunque la redujo, quitándole todas las escenas villanescas, dejó todavía la accion muy llena de incidentes. Es de observar que las escenas suprimidas, aunque episódicas si se quiere, son las que mas agradan en la representacion. Pero la sal cómica de Moreto no olia á tomillo como la de Tirso: asi segun dice muy bien el editor en su exámen, no fué muy feliz la eleccion del refundidor. *La ocasion hace al ladron*, aunque desterró del teatro la de Tirso, no tuvo nunca la celebridad que otras de Moreto, y cuando ha vuelto á él el drama orijinal, refundido con talento y acierto por D. Dionisio Solis, ha sido acojido del público con grandes aplausos.

La fábula es una de las pocas que Tirso condujo con verosimilitud; aunque su plan no carece de defectos, adelanta siempre bien sostenida, y entretiene é interesa al espectador hasta el desenlace. Apesar de la multiplicidad de incidentes, se unen todos bien á la accion principal.

D. Pedro de Mendoza y D. Gabriel de Herrera cenaron juntos en una posada de Arganda sin haberse conocido antes, y debiendo salir D. Pedro poco despues para Madrid, su criado trocó las maletas, no conoció el trueque hasta que era de dia, y fué imposible correjir la equivocacion, porque Herrera, enterado de que D. Pedro venia á casarse con una señora rica y hermosa, se determinó á favor de los papeles, cartas y joyas que halló en la maleta á hurtarle la bendicion, y se presentó en casa de Serafina; la cual, su padre y su hermano D. Juan, le recibieron como á hijo.

D. Pedro solo halló en la maleta, que le destinó la suerte, noticias de que Herrera dejaba en Flandes muerto á estocadas á un capitan, y en Valencia burlada á una dama, llamada Doña Violante que es la protagonista. Sin embargo se presenta en casa de Serafina; pero es despedido como falsario y loco. Acaso se hubiera justificado, á no habérsele preso por el homicidio hecho en Flandes, y á peticion de un hermano de Violante que habia venido á Madrid en busca de su hermana y con el objeto de desagraviar ó resarcir su perdido honor.

Violante habia entrado á servir, disfrazada de villana, en casa de un panadero de Ballecas. Sabedora por casualidad del trueque de las maletas y de la nueva pretension de su perjuro amante, viene á Madrid de órden de su amo, á vender ya pan, ya escobas, y enamora á D. Juan, hermano de Serafina: indispone á esta con D. Gabriel, finjiendo que vivia mal y en compañía de una manceba: finje tambien que va á casarse con el hijo del panadero, y convida á su boda como padrinos á Serafina y á D. Juan; se vale de un primo de D. Gabriel, que solo le conocia por el nombre, para hacer salir á D. Pedro de la cárcel bajo fianza. Logra, en fin, por medio de sus artificios, reunir á todos, y á su hermano tambien, en casa del panadero de Ballecas. Allí les descubre quién es, y las extraordinarias equivocaciones que habian producido su disfraz y el trueque de las maletas: recobra su amante y su honor, y dá á Serafina su verdadero esposo.

La rica imajinacion de Tirso añadió á esta fábula, ya bastante complicada por sí misma, muchos incidentes y circunstancias, que evidentemente no son necesarias. Moreto se contentó con describir las consecuencias naturales del trueque. Violante no aparece como villana, sino unas veces como estudiante rico y noble, otras como una dama del finjido Mendoza, otras como quien era. En su casa se reunen sin violencia para el desenlace todas las personas interesadas. El plan de Moreto es mas regular; pero sacrificó las escenas mas lindas del drama.

El Sr. de Solis no se resolvió á este sacrificio, y conservó el plan de Tirso, escepto en la primer escena del primer acto, que tanto en Tirso como en Moreto pasa en Va-

lencia, y rompe inútilmente la unidad de lugar, pues solo sirve de exposicion de los amores de Violante con D. Gabriel, exposicion que puede hacerse, y en efecto se hace en la nueva refundicion, cerca de Madrid; pero conservó, como Moreto, el incidente inútil de haber tomado D. Gabriel, cuando sedujo á Violante en Valencia, el nombre de D. Pedro de Mendoza. Decimos *inútil*, porque de nada sirve; pues ninguno de los interesados deja de conocer, casi desde los principios del drama, el verdadero nombre del seductor. En fin, dividió el drama en cinco actos, lo que le proporcionó añadir al principio del último otra escena villanesca, el carácter del novio aldeano que queria casarse con Violante, y un escelente monólogo en el acto cuarto, que copiarémos aquí. Violante se queja de sus infortunios, diciendo:

«Cielo, que siempre tirano
contra mí te manifiestas,
y en mis desdichas funestas
parece que estás ufano,
¿por qué contra mí tu *mano*,
pródiga para el dolor
y escasa para el favor,
cruel se muestra é impía?
¿Tanta fué la culpa mia?
¿Tanto delito es amor?
Si el yerro mio consiste
en ser fácil en creer,
¿quién es, cielos, la mujer
que enamorada resiste,
si tu piedad no la asiste?
¿Quién la que siempre constante,
y con la ocasion delante,
resistir al llanto puede?
¿Quién en fin la que no cede
á los ruegos de un amante?
Quien tus enojos merece
es el que con doble trato
se burla de mi recato,
y por quien mi honor padece.
En él tu cólera empieze;
no en mí, que ni conocerle
pude entónces ni temerle;
no en mí, aunque irritado estás,
cuyo delito no es mas,
que amar á un hombre y quererle.
¡Oh! mal haya la que fia
en lo que un traidor promete,
y crédula se somete
á su infame tirania!
Pero ¡ay Dios! la suerte mia
es á todas en amor
tan comun como en error,
é inútil la queja creo;
pues nuestro mismo deseo
aboga por el traidor.»

Es menester versificar así, cuando se quiere imitar la facilidad y dulzura de Lope. El Sr. Solis es en esta parte digno rival de Castrillon y de Arellano.

Todas las escenas de este drama, en que Violante adopta el carácter y el lenguaje de villana, son escelentes; pero la mejor, en nuestro entender, es en la que, vendiendo escobas, habla con su perjuro rebozada para que este no la conozca.

Serafina. ...Pues, Teresa, ¿qué mudanza
de oficio es esa?

Violante. Señora,
todos son de labradora,
y aun con todo el pan no alcanza.
Ya vendo trigo, ya escobas,
y enojos tambien vendiera,
si hallara quien los quisiera.

Gabriel. ¿Vos enojos?

Violante. Por arrobas.

Gabriel. ...¿Quien os los da?

Violante. ¡Qué se yo!
Bellacos que andan de noche
y engañan á troche y moche
á quien de ellos se fió.
Si no hubiera tantas bobas,
no hubiera embeleco tanto.

Gabriel. ...No os entiendo.

Violante. No me espanto.
¿Han menester acá escobas?

Gabriel. ...Por ser vos quien las vendeis,
gana de comprallas dais.

Violante. ...Por ser vos quien las comprais,
gana de irme me poneis.

Gabriel. ... Pues ¿tan mal estais conmigo?

Violante. ...No son buenos barrenderos
hombres.

Serafina. Y mas caballeros
amantes.

Violante. Tambien lo digo;
aunque vos teneis figura,
cuando barrer os agrada,
á la primer escobada,
como si fuera basura
echar honras al rincon
barriendo la voluntad.

Serafina. A la márjen apuntad,
D. Pedro, aqueste renglon.

Gabriel. ¿Conoceisme vos?

Violante. Sois mozo
y todos pecais en esto.

Gabriel. ...Colorada os habeis puesto,
quitaos un poco el rebozo.
....
Celos de algun labrador
teneis: ¿quebroos la palabra?

Violante. ...Si: mas la tierra que labra
á otro dará fruto y flor.
....

Gabriel. ...Entretengamos un rato (á Serafina)
con ella el tiempo.

Violante. Si hará:
mas presto se cansará,
que es gitano; y muda el hato.
....

Gabriel. ...Picada venis á fé.

Violante. ...Picóme un bellaco el alma.

Gabriel.	...¿Traeis escobas de palma?
Violante.	Pues con él ¿hay palma en pié? Pardiez, si fé al talle damos, que en su modo de mirar, tien talle de despalmar todo un domingo de Ramos. No busque entre cortesanos ni vino, ni palmas puras, que no están de ellos seguras ni aun las palmas de las manos.
Gabriel.	...Sátira sois vos con alma.
Violante.	...Ya los moriscos se fueron que por las calles vendieron, señor, esteras de palma.»

Ido D. Gabriel, disculpa el enojo que habia manifestado contra él, contándole á Serafina que la ofendia aun otra dama.

ARTÍCULO III.

AMAR *por razon de estado* presenta una combinacion singular é interesante. Enrique, amante correspondido de Leonora, hermana del duque de Cleves, su soberano, se vé obligado á ocultar este amor, y á finjir que ama á otra por consejo mismo de su amada. Hay en esta fábula cierta especie de ridículo, que consiste en el despecho con que sufre Leonora que su galan la obedezca con demasiada docilidad segun ella piensa. Pero este ridículo pertenece á la comedia urbana y de costumbres. Asi ni la accion es muy complicada, ni abundan en ella las sales satíricas tan comunes en los dramas de Tirso. En compensacion, el lenguaje es sumamente castigado y correcto, como observa muy bien el editor.

Enrique subia de noche por una escala de cuerda al balcon de Leonora en la casa de placer de Belpais: y una noche se le olvidó traérsela y la dejó en poder del duque, á quien habia resistido que le reconociese. Esta idea le atormentaba; y así cuando al otro dia le mandó su padre repetir la leccion anterior de fisica, distraido con el pesar que le ocupaba, despues de otras cosas, dice:

	«Influjos que se derivan desde los cuerpos celestes y en la tierra predominan son como escalas, señor,»
Ricardo.	...No, Enrique, tú desatinas. .... no estás hoy para cuestiones sutiles, ven á la esgrima.

La distraccion de Enrique continua, y creyendo que riñe todavia con el duque, da á su padre una cuchillada en la cabeza, y le derriba el sombrero. Estos rasgos de carácter y de situacion son comunes en Tirso.

El duque, que ademas de la escala habia hallado papeles rotos de letra de Leonora (que sin duda habria perdido Enrique) reprende á su hermana, y ella no pudiendo negar, finje que su amante es el marques Ludovico, primo de entrambos, el cual estaba enamorado de Isabela, hermana menor de Leonora. Esta no se atrevió á declarar el nombre de su verdadero amante, porque era Enrique hijo de un caballero particular, y por consiguiente no podia esperar que el duque llevase á bien un amor tan desigual.

El duque aprueba el enlace de Leonora con Ludovico: Enrique para esforzar el engaño de su dama y ocultar su amor, usa de un medio ni decente ni seguro, y que es

un gran defecto en este drama, aunque de él resulten situaciones interesantes. Hizo á Ludovico la falsa confidencia de que amaba á Isabela, y era correspondido de ella, vileza imperdonable en un caballero, y mentira, que si era creida del duque, le esponia al mismo riesgo que la verdad. Ludovico le cree, y se decide por Leonora, que satisfacia mejor su ambicion, porque era la heredera presuntiva de Cleves á causa de que el duque, aunque casado, no tenia succesion. Isabela imita á su amante, y por consejo de Leonora, pone su aficion en Enrique, aunque al principio lo resistia, diciendo:

«¿Habia yo de querer
aun burlando á quien alcanza
fama solo por letrado?
En vez de darle cuidado,
le diera al marqués venganza.
Leonora. No consentiré tampoco
que trates á Enrique mal:
amor que mira en caudal,
ó peca de necio ó loco.
Enrique merece tanto
por su mucha discrecion,
talle, gracia y opinion,
que no sin causa me espanto
de que ansi le menoscabes.
¿Tan divino entendimiento
desprecias? y ¿lo consiento?
Lo poco muestras que sabes;
mas no son dignos tus ojos
de que se logren en él.»

¡Rasgo admirable de pasion! Leonora, que tanto interes tiene en ocultar la suyá, la descubre en el despecho que no puede retener cuando vé al que ama despreciado por Isabela. No la descubre ménos cuando Isabela, convencida de sus razones, se resuelve á amarle, y Leonora dice de él tantos ó mayores defectos, como cualidades habia exajerado ántes. Isabela le hace presente esta contradiccion, y su hermana no puede responderle sino contradiciéndose de nuevo. Mucho se complace el espectador, confidente del amor de Leonora, en verlo manifiesto, tanto en las alabanzas como en las injurias. Pero Isabela queda sin saber qué pensar, aunque últimamente se decide á amar á Enrique. La facilidad con que ella y Ludovico cambian de amantes, es otro defecto del drama, aunque no es de estrañar en los de Tirso.

Establecida bien ó mal la situacion, siguen las escenas en que los amantes trocados se enamoran; los celos y la envidia enardecen la pasion disimulada en Enrique y Leonora, ó mal estinguida en Isabela y Ludovico: escenas donde campéa el talento dramático y la malignidad del amor, tanto mas vehemente cuanto mas se quiere reprimir y que se hace traicion y se manifiesta por sus imprudencias. Isabela conoce que su hermana ama á Enrique, y se lo dice á su hermano. Leonora por disculparse, aumenta las sospechas que ya el duque tenia, aunque infundadas, de que su mujer y Enrique se querian: accion infame y vil, que no puede disculparse ni aun por el grande interes que Leonora tenia en encubrir su correspondencia.

Leonora aconseja á Enrique que escriba á Isabela un papel amoroso para templarla y templar por su medio la indignacion de su hermano. Asi le persuade á que escriba:

«Engañemos á Isabela.
Finje, pues te adora, amarla:
satisface á sus sospechas:
dila mil males de mí:
escríbele mil ternezas.
Anda y trae el papel luego.
Enrique. Mi bien, ¿por qué me encomiendas

cosas de que ha de pesarte
si me has de reñir por ellas?

Leonora. No hayas miedo: date prisa:
yo gusto de ello: ¿qué esperas?
De mí le escribe mil males:

Enrique. Mira bien, esposa bella,
lo que me mandas.

Leonora. Acaba.

Enrique. Ya voy: ¿pero si te pesa,
y lo que dije de burlas
me lo atribuyes á veras?

Leonora. No tengas temor.

Enrique. Voy, pues.

Leonora. Oye: ¿es posible que llevas
ánimo de decir mal
de mí?

Enrique. ¿No me lo aconsejas?

Leonora. Pues ¿sabráslo tú decir?

Enrique. No sé: estraña estás.

Leonora. Ve y deja
para necios mis temores;
que toda celosa es necia.
Mira que te espero aquí.

Enrique. Luego vuelvo.

Leonora. Oye, no seas
criminal (1) contra tu esposa;
cuando digas faltas de ella,
blanda la mano, mi Enrique.

Enrique. Ya no quiero escribir letra.

Leonora. Sí, sí, escribe, que es forzoso:
pero, Enrique, no quisiera
que te saborearas tanto
escribiéndola finezas,
que las que al papel hurtares
guardes á la cabecera.

Enrique. ¡Oh, qué estraña que estás hoy!

Leonora. Son dulces palabras tiernas:
y á quien anda entre lo dulce,
mi bien, algo se le pega.

Enrique. Pues dejémoslo.

Leonora. Eso no,
ya te digo que estoy necia.»

Esta escena es toda de costumbres, y están muy bien descritos el amor y el temor.
Enrique vuelve con el papel, encuentra al duque, que se lo quita y lo lée, y creyendo que es para la duquesa, quiere matarle. El amante de Leonor, puesto á sus pies, le declara la verdad de todo el suceso. La aristocracia del soberano cede á la alegría del marido por ver ileso su honor, y no tiene dificultad en concederle la mano de Leonora: de modo, que como observa el editor, es muy inútil que Enrique, creido hasta entónces hijo de un caballero particular, sea *duque lotarinjio* y hermano de la mujer del de Cleves.

El interes de esta pieza está todo en las situaciones; pero ninguno de los personajes excita simpatía. Leonora se hace muy odiosa en el tercer acto, calumniando á la duque-

---

(1) Acusador, injuriador.

sa, y Enrique en el segundo, atribnyendo á Isabela las liviandades de su hermana: Ludovico y su amante faltan al primer precepto de la moral amorosa, que es la constancia. La duquesa, por favorecer el nuevo amor de Isabela á Enrique, hace que le den títulos y empleos, con tan imprudente importunidad, que escita las sospechas del duque. Este en fin, orgulloso y suspicaz, es engañado succesivamente por todos.

No hemos visto representar esta comedia; pero creemos que á escepcion de una ó dos escenas, no podrá ser agradable al auditorio, que siempre quiere ver alguna persona por quien se interese.

ROJAS.

ARTÍCULO I.

APENAS son conocidas de este poeta otras composiciones trájicas que *García del Castañar* y los *Aspides de Cleopatra*. Nuestro insigne actor Isidoro Maiquez dió á la primera su merecida celebridad, creando el carácter, eminentemente dramático, de García. La segunda, representada con mucha frecuencia hasta fines del siglo pasado, cayó en el mismo olvido que el resto del teatro español antiguo, y no se ha vuelto á levantar.

Hay sin embargo otros dramas trájicos de D. Francisco de Rojas, que merecen ser conocidos y estudiados, tales son; el *Cain de Cataluña*, *Progne y Filomena*, y sobre todos *el mas impropio Verdugo*, en el cual trató el asunto mas difícil que puede presentarse en la trajedia: tal es el espectáculo de un padre, que con sus propias manos dá la muerte á su hijo.

Rojas sobresale en las escenas terribles y sabe prepararlas con arte; pero á veces mezcla con ellas incidentes novelescos que divierten la atencion del espectador y debilitan el efecto dramático de las mejores escenas. Calderon no es tan trájico como él; pero cuando pinta sucesos lastimosos, tiene el buen sentido de no complicar la intriga, ni apartar los ánimos del interes principal. Así es que en sus composiciones trájicas la fábula es sencilla, cuando en las cómicas la complica mas que otro ningun poeta de su siglo y con mas felicidad. Pero el instinto dramático de Calderon era imposible de imitar.

En cuanto á la elocucion de Rojas, causa lástima ver que un poeta bastante sensato para decir de una noche muy oscura

«Hecho un Góngora está el cielo»

cayese con tanta frecuencia, por condescender con el bellaco gusto de su siglo, en el mismo defecto que tan finamente satirizó en este verso. Solo pondrémos un ejemplo para justificar nuestra opinion; pero se hallan con harta frecuencia en las comedias de este poeta otros vestijios semejantes del pésimo gusto de la sociedad para la cual escribia. En la comedia de *Los tres blasones de España*, describiendo un crucifijo, dice así:

«Una diadema en su cabeza hermosa,
siendo de espinas se trocó de rosa,
cuyas puntas á trechos desiguales
sacaban perlas fondas en corales,
y no es nuevo trasunto
ser perla y ser coral á un tiempo junto;
pues la sangre animosa que exhalaba
en sagrado coral se derramaba,
y al querer ayudarla ó resolverla,
lo que lánguido sale, aquello es perla.»

Puede desafiarse al docto comentador *de las soledades* de Góngora á que descifre este pasaje.

Los caractéres están bastante bien descritos, aunque algo exajerados en las trajedias de Rojas: defecto que le es comun con Montalban, si bien en los caractéres mujeriles es mas decente que el discípulo predilecto de Lope de Vega. Las pinta dotadas de ternura, pero al mismo tiempo de pudor, y sin la petulancia de las del Doctor Juan Perez, las cuales creen siempre que es lícito decir todo lo que se siente.

Es verdad que la exajeracion de Rojas procede casi siempre de su estilo fogosamente poético, y que rara vez sabe templar. Hé aqui el soliloquio de un amante que quiere pintar la vehemencia de su pasion:

«Una escala previne con intento,
Blanca, de penetrar tu *firmamento*:
y lo mismo emprendiera
si fueras diosa en la tonante esfera.
....
que en este loco abismo
emprendiera lo mismo
si fueras, Blanca bella,
como naciste humana, pura estrella;
bien que á la tierra, bien que al cielo sumo
bajara en polvo y ascendiera en humo.»

El pensamiento de estos dos últimos versos que quitada la simetría de *bajara y ascendiera*, no estaria mal en una oda, es inoportuno y exajerado, y por lo mismo frio y contrario al efecto que se quiere producir.

A pesar de estos defectos que hemos debido notar, y los generales de elocucion en su epoca, no puede negársele á Rojas ni talento poético, que se percibe aun en los disparates que hemos citado, ni genio verdaderamente trájico; porque en todas sus composiciones de esta especie hay escenas que podrian, como las de las *Mocedades del Cid* de Guillen de Castro, figurar, entresacadas por Corneille, en una trajedia perfecta, si se separasen de los incidentes novelescos, y sobre todo, de las escenas cómicas, con que se complace Rojas en enervar el efecto de las trájicas.

Ya sabemos que el gracioso era un personaje obligado en nuestro antiguo teatro; pero nuestro Rojas satisfizo á esta exijencia con tal prodigalidad, que en muchas de sus piezas, aun las mas terribles, como *el Cain de Cataluña* y *el mas impropio verdugo*, introdujo dos bobos en lugar de uno. Estos tienen entre sí diálogos y escenas que nada tienen que ver con la accion principal; pues son de burlas que se hacen el uno al otro. Shakespeare introduce con mucha frecuencia en sus dramas personajes del vulgo, que aunque no necesarios, hablan sin embargo del interés principal de la pieza, y sirven para mostrar de qué manera llegan las ideas de la alta política á las intelijencias de la plebe y qué modificaciones reciben en ellas; cosa mas interesante en Inglaterra que en otros paises, donde el gobierno no ha sido nunca tan popular. Pero las escenas de los graciosos de Rojas nunca son de esta especie: podrian figurar en una farsa ó entremes: podrian suprimirse sin menoscabo de la accion; y en nada contribuyen ni á desenvolverla ni á demostrar sus efectos. No se puede conocer en ellas, como en las de Shakespeare, la verdad del célebre dicho de Horacio:

«*Quidquid delirant reges, plectuntur achivi.*»

Muy pocas noticias tenemos acerca de la vida y escritos de D. Francisco de Rojas. Sábese que era de Madrid, por hallarse incluido en el Indice de los hombres ilustres de aquella villa, que insertó Montalban, en su *Para todos*, y que floreció por los tiempos de este autor, es decir, en el primer tercio del siglo XVII. Pudiera fijarse mejor su época, si fuese suya la comedia, poco conocida, cuyo título es *En Madrid y en una casa*, en la cual se habla de *los Reyes y su hijo hermoso*, que cada año iban á la Capilla de San Blas el dia de este santo, lo que conviene perfectamente á los reyes Felipe IV é Isabel de

Borbon, y á su primer hijo varon el príncipe Baltasar hácia el año 1640. Pero ó mienten todas las nociones del estilo, lenguaje y conducta de las fábulas dramáticas, ó aquella comedia de diferente diccion y jiro que las demas de Rojas es de Tirso de Molina; porque está vaciada en el mismo molde de las de este autor. La intriga, la diccion en el fondo y en los accidentes, y la malignidad urbana que en ella se nota, son las mismas que en *Amar por señas, el Vergonzoso en palacio*, *el Amor médico y D. Gil de las calzas verdes.*

ARTÍCULO II.

LA comedia famosa, intitulada *García del Castañar*, que es la mas conocida de las composiciones trájicas de Rojas, tiene tambien este otro título: *Del Rey abajo, ninguno*, verso en que está cifrado todo el pensamiento del drama.

El Rey D. Alonso el Onceno, juntando dinero y gente en Castilla para partir á la empresa de Aljeciras, recibe un donativo cuantioso de un labrador rico llamado García del Castañar, señor del valle de este nombre, sito en el reino de Toledo. El poeta enumera los artículos del donativo, sin omitir *cien quintales de cecina*, y otros tantos de *tocino*, y el donador añade al fin de su papel:

«Y doy esta poquedad
porque el año ha sido corto:
mas ofrézcole, si importo,
tambien á su majestad
un rústico corazon
de un hombre de buena ley,
que aunque no conoce al Rey,
conoce su obligacion.»

Alfonso, movido á curiosidad, quiere ir á ver á este labrador, pero desconocido. Acompañado de otros tres cortesanos y finjiendo serlo tambien, llega al Castañar y se hospeda en casa de García, el cual, avisado del conde de Orgaz su protector, sabe que tiene al Rey en su casa, pero engañado por las señas cree que es el Rey uno de las cortesanos, llamado D. Mendo. Esta equivocacion es el verdadero nudo del drama; porque D. Mendo se enamora perdidamente de Blanca, esposa de García.

La fábula está bien espuesta en la primera jornada, la accion entablada con naturalidad y verosimilitud, y los caractéres descritos con verdad, señaladamente los de García y Blanca, esposos, amantes, ricos, felices en la suerte oscura, pero agradable, que el cielo les ha concedido. La pintura de esta felicidad era necesaria, como tambien de la manera patriarcal con que vivian entre sus criados, para hacer sentir al espectador cuán grande tesoro de ventura les quitó el amor adúltero de Mendo, cuando en la segunda jornada le halla García en su casa. Respétale porque le cree su rey, y le permite volverse por el balcon por donde habia entrado; pero aunque seguro de la inocencia de su esposa, se propone darle la muerte por salvar su honor. Huye la infeliz y busca asilo en casa del conde de Orgaz: al mismo tiempo que el rey, prendado del valor y honradez del labrador, le manda venir á Toledo para ponerle al frente de un cuerpo de milicias en aquella guerra.

El labrador se presenta en la córte, y se humilla ante D. Mendo; pero este le dice:

«Aquel es el rey, García.»

Estas palabras sumamente sencillas, pero las mas terribles que pudieran pronunciarse en aquel caso, son su sentencia de muerte. García le llama á la sala inmediata, y le atraviesa á puñaladas: probando así, que *del rey abajo, ninguno* habia de permitir que se atreviese á su honor.

La accion, reducida á los términos que la hemos espuesto, es interesante, llena de

movimiento, de contraste, de pasiones. Ningun hombre es mas feliz que García ántes del atentado de D. Mendo: ninguno es mas desgraciado que él cuando se cree ofendido por su rey: asi ninguno se halla ajitado de un furor mas violento, cuando sabe que le es permitida la venganza. Esta combinacion bastaba para formar un drama excelente, y no era necesario añadir la novela, á la verdad muy impertinente, de ser Blanca hija de la familia de los Cerdas desposeida de la corona, y García de una de las primeras casas de Castilla, viviendo ocultos por temor á la indignacion del rey. Semejante historia, por cierto muy mal hilada, se espone en una larga relacion que hace García, despues de muerto Mendo, delante de toda la córte, y aparta la atencion del auditorio, de la terrible catástrofe que acaba de ver. Pero los últimos versos de esta relacion vuelven á excitar el mas vivo interes.

«Vivia, sin envidiar
entre el arado y el yugo,
las córtes, y de tus iras
encubierto me aseguro;
hasta que anoche en mi casa
ví aqueste huesped perjuro,
que en Blanca atrevidamente
les lascivos ojos puso.
....
Hago alarde de mi sagre:
venzo al temor con quien lucho:
pídeme el honor venganza:
el puñal luciente empuño,
su corazon atravieso.
Mírale muerto, que juzgo
me tuvieras por infame,
si á quien de este agravio culpo
le señalara á tus ojos
ménos, señor, que difunto.»

Mírale muerto: es una de aquellas felices espresiones que pintan un carácter con solo un rasgo. Ella basta para que conozcamos á García del Castañar.

Rojas ha querido dar cierta tinta de sencillez campestre al carácter de García en sus primeras conversaciones con los cortesanos cuando los recibe por huéspedes les dice:

«Caballeros de alta guisa,
Dios os dé bienes y honores:
¿qué mandais?
Mendo. ¿Quién es aquí
García del Castañar?
García. Yo soy á vuestro mandar.
Mendo. Galan sois.
García. Dios me hizo así.

La pintura que hace despues de la caza de perdices, su guiso, y el placer de comerlas con Blanca:

«Una yo y otra mi esposa
nos comemos, que no hay cosa
como á dos perdices, dos:»

es un modelo en su género, con tal que no hagamos caso de la semejanza que tienen las perdices guisadas con la *canela del Brasil*, metáfora muy buena en tiempo de Felipe IV, pero que no se usaba en el de Alonso Onceno.

ARTÍCULO III.

EL drama intitulado los *Aspides de Cleopatra* tiene por objeto la historia tan conocida de los amores de Marco Antonio con la última de los Ptolomeos. Pero por mas trájica que sea esta accion; por mas que intervengan en ella nombres tan célebres en los anales del mundo, nuestro autor no supo darle interes al drama ni conservar la dignidad de los interlocutores. Antonio y Cleopatra no son mas que dos amantes de la córte de Felipe IV, y aun despojados de la nobleza de sentimientos con que sabia pintarlos Calderon. La espresion del amor es tan exajerada en ambos, que solo pudieron inspirar interes á espectadores del tiempo del mal gusto. Por otra parte, la fábula está muy débilmente conducida. Apénas hay dos versos dignos de citarse, sino estos dos de Antonio, que lamentándose en la playa encuentra el puñal con que se dá la muerte:

«Lágrimas sembré en la arena
y ella produjo un acero.»

El mas impropio Verdugo es composicion mas meditada y mejor sostenida. César Salviati, de una familia esclarecida de Florencia, enemiga de los Médicis que dominaban en esta ciudad, tiene dos hijos varones, Alejandro y Cárlos, y una hija llamada Casandra. Alejandro tiene todos los vicios, el orgullo, la crueldad, la turbulencia, el sacrilejio, unidos á un valor á toda prueba: Cárlos, no ménos valiente, es amable, dócil, obediente y sumiso á su padre, que por mejorar al hijo malo aparenta hácia él una predileccion no merecida.

Entre el padre y los dos hijos dan muerte dentro de su misma casa á Federico de Médicis, pariente del duque de Florencia, que habia entrado en ella con el intento que consiguió de burlar á Casandra. Presos los asesinos y condenados á muerte, no habiendo verdugo en la ciudad para ejecutar la sentencia, se propone por la autoridad el perdon de sus crímenes al reo que quiera ejercer aquel oficio infame. Alejandro se dispone á aceptar la condicion, á pesar de los ruegos y exortaciones de su padre y hermano. No pudiendo ser vencida su pertinacia, su padre se presenta tambien como aspirante al mismo destino: consigue la horrible preferencia, sube al cadalso, ruega de nuevo á su malvado hijo que desista de su propósito. Alejandro desesperado nó cede, y el padre le separa la cabeza de los hombros.

Baja inmediatamente del patíbulo, se presenta al duque, se niega á dar la muerte á su hijo Cárlos, y se entrega con él á la justicia del soberano. Los ruegos de Diana, hermana del difunto Federico y amante de Cárlos, consiguen el perdon de los dos delincuentes.

La combinacion dramática de este horrible drama está dispuesta con tanta maestría, que César Salviati, á pesar de ser el verdugo de su propio hijo, no aparece sino como el instrumento de que se valió la justicia divina para castigar los crímenes de Alejandro, é impedirle que cometiese el mayor de todos, dando la muerte á su padre y á su hermano. Los caractéres de los tres Salviatis están superiormente dibujados, señaladamente el de Alejandro. Este mónstruo que nada respeta, que disputa á su hermano con las armas el amor de Diana de Médicis, que es capaz de concebir el proyecto del parricidio, posee sin embargo en grado eminente la cualidad de valeroso. Su alma, aunque perversa, es atrevida y grande. Rojas, para hacerle interesante, le atribuye los vicios que nacen del abuso de la enerjia de ánimo, que por sí sola llama la atencion y el afecto del espectador hácia el que la posee; y ha alejado cuidadosamente de él todos los defectos que nacen de la bajeza y de la perfidia.

Dos dramas compuso Rojas con un mismo asunto, á saber: la venganza de un marido ofendido, de su esposa adúltera. Estos son las dos comedias intituladas, *Casarse por vengarse, y los celos de Rodamonte*. En una y otra quedó muy inferior á Calderon, que trató mas veces que él, y siempre con felicidad, la misma materia. *Los celos de Rodamonte* está llena de lances y aventuras caballerescas, en las que el marido, aunque se cree injuriado, se deja engañar repetidas veces por su mujer, hasta que al fin logra su venganza. La de *Casarse por vengarse*, es una novela puesta en drama, y no tiene de no-

table ninguna otra cosa sino haber sido su fábula uno de los robos que hizo M. Lesage á nuestra literatura para embellecer su *Gil Blas*.

Mejores son en nuestro entender los dos dramas del *Cain de Cataluña* y *No hay ser padre siendo rey*, en que describe el odio homicida de un hermano perverso contra otro excelente. En la primera Berenguel aborrece á su hermano mayor Ramon, á pesar de la igualdad con que ama y trata á los dos el conde de Barcelona su padre, y de la prudencia con que corrije los estravíos del mal hijo. Volviendo el bueno triunfante de una espedicion contra los mahometanos de las islas Baleares, le dá muerte Berenguel en el momento de desembarcar, instigado de celos. Pero apénas acaba de cometer el fratricidio, siente el peso del remordimiento, y esclama:

«Todo el cielo me parece
que me amenaza: trasuda
el corazon, y sus alas
las abate, no las junta.
Esa montaña parece
que cae sobre mí: esas grutas
á mi horror servirle quieren
de silvestre sepultura.
¡Quién de sí mismo pudiera
huir!..............................
....
¿Qué me quieren cielo y tierra
para que uno y otro encubran
sendas á mi planta? El aire
¿por qué de horrores se enluta?
....
Asústame la tiniebla,
aquella luz me deslumbra:
todo á un tiempo me amenaza,
y todo á un tiempo me turba.
¡Oh quién en esta ocasion,
porque el sol no le descubra,
sobre el cadáver pusiera
todo ese monte por urna!»

La tradicion vulgar de la antífona *Ubi est Abel frater tuus?*, que cantó el capiscol de Gerona en las exequias de Ramon, se reproduce en este drama. Berenguel convencido del crímen y condenado á muerte, al tiempo de escaparse de la prision es muerto por los guardias. Su padre habia favorecido su evasion.

Lo contrario sucede en la comedia *No hay ser padre siendo rey*. En esta el padre, muerto su hijo Alejandro á manos de su hermano mayor el príncipe Rugero, condena á muerte al fratricida; pero el pueblo, que le amaba y que veia destruida con su suplicio la familia y succesion real, se amotina á favor suyo. El rey dice entónces al príncipe estas palabras, muy notables para aquel siglo:

«Yo la sentencia te di:
no revoco la sentencia:
el vulgo es mi juez mayor.
Voces. Viva el príncipe.
Rey. Así sea.
mas ya para mí no vives.
....
El vulgo es tu *rey* y padre:
mas teme que otra vez sea
mas tu rey, que padre ahora,
y diga, cuando le ofendas,
no hay ser padre siendo rey.

En las fábulas y pasajes que hemos citado, podrá conocerse, que si bien Rojas debe estudiarse en el manejo y descripcion de las fábulas y de los caractéres trájicos, rara vez su elocucion es feliz. Tiene á la verdad algunas espresiones felices, hijas de la situacion, como este grito que hemos copiado del remordimiento: *¡Quién de sí mismo pudiera huir!* pero rara vez se eleva su diccion á la altura del pensamiento, y el gusto conceptuoso y gongorino de su época echa á perder á veces las escenas y pasajes mas interesantes.

ARTÍCULO IV.

HASTA aqui solo hemos considerado á Rojas como poeta trájico, y valuado segun nuestro juicio su mérito en este género. Ahora examinarémos el carácter de sus composiciones cómicas y su capacidad para describir las costumbres sociales, ya sérias ya ridículas. En cuanto á las primeras es un discípulo de la escuela de Calderon, bastante exajerado y muy inferior á él. Los vicios comunes de su elocucion le persiguen todavia en este género, aunque se presta á ellos ménos que el trájico y el heróico. Rara vez hablan sus damas y galanes otro idioma que el del culteranismo. Por consiguiente nada particular se halla en sus comedias urbanas que no esté mejor en las de Calderon, Moreto y Ruiz de Alarcon. Amores, celos, desafíos, fábulas rara vez interesantes y por lo comun no bien desenlazadas.

En cuanto á las costumbres ridículas, dejando aparte los dichos y diálogos de los graciosos, de los que hablarémos despues, solo conocemos tres comedias de este autor en que haya manifestado el deseo de describir caractéres rigorosamente cómicos, y son *Abre el ojo*, *Lo que son mujeres* y *D. Lucas del Cigarral*. La primera refundida con talento por el Sr. Castrillon, es muy semejante al *Amor al uso* de Solis; porque tiene tres galanes que cada uno enamora tres damas, y son todos aparentemente correspondidos de cada una de ellas. La intriga, aunque muy complicada, está seguida con bastante verosimimilitud. Los diálogos son vivos y llenos de sal cómica, y estan bien descritos los engaños y artificios con que los seis amantes infieles procuran encubrir sus bellaquerías. La elocucion carece de los vicios del gongorismo; mas como no hemos visto nunca la comedia orijinal, y solo tenemos á la vista la refundida, atribuimos esta especie de purificacion al refundidor.

Lo que son Mujeres carece de intriga: no es mas que una galería de cuadros; pero los retratos estan bien hechos. Serafina, soberbia y melindrosa, desprecia á los hombres hasta que se ve abandonada de sus amantes: Matea, para la cual no hay ningun galan de desecho, viendo á sus pies los que antes enamoraban á su hermana, se envanece y comienza á melindrear: el casamentero Gibaja, *alcahuete á lo divino*, como le llama Serafina, describe muy bien las costumbres de su profesion, y preguntándole la misma dama si mentirá en la descripcion y le engañará, responde:

«*No os caso ahora.*«

rasgo feliz y que basta por sí solo para pintar su oficio. Los cuatro novios que presenta á las dos hermanas son orijinales; un hombre que se enfada de todo, otro á quien todo le gusta, otro que habla la culta latini-parla, y en fin, un petimetre majadero.

El casamentero, viendo que no puede hacer los matrimonios de los otros, finje que se dispone él mismo á casarse, y como Rafaela, criada de Serafina, le pidiese un novio, dice:

«Cásate conmigo.
Rafaela. ¿Juegas?
Gibaja. Sí, gracias á Dios.
Raf. ¿Gastas?
Gib. Á todo rozar.
Raf. ¿Viéneste tarde á acostar?
Gib. Á la una ó á las dos.

Raf. ¿Callarás?
Gib. ¿Pues qué he de hacer?
Raf. ¿Verás?
Gib. No veré á fe mia.
Raf. ¿Y en casa estarás de dia?
Gib. A las horas de comer.
Raf. ¿Vivirás muy confiado?
Gib. Y desconfiado tambien.
Raf. ¿Y á mí me tratarás bien?
Gib. Como ande yo bien tratado.
Raf. ¿No me dejarás mandar?
Gib. Mucho puede la razon.
Raf. ¿Irás á una comision?
Gib. Si tú me la hicieres dar.
Raf. ¿Sabrásme amar y querer?
Gib. Cuando cuides bien de mí.
Raf. ¿Estás firme en eso?
Gib. Sí
Raf. No te faltará mujer.

Este diálogo satírico, lleno de viveza y de sal, pinta las costumbres del tiempo, pero entre personas de escalera abajo, únicas que generalmente hablando, ponian en ridículo nuestros poetas cómicos del siglo XVII.

D. Lucas del Cigarral es un personaje estravagante é ideal, que reune la grosería de un aldeano y la impertinencia de un hidalgo de aldea, con la pretension á la superioridad en todo género. Es rico y por consecuencia todos deben someterse á sus estravagancias orijinales. La que termina la comedia lo es mas que todas. Sabiendo que Isabel á quien habia elejido por esposa, es amante correspondida de un primo suyo á quien mantenia, se venga en cedérsela, diciendo:

«De mí os vengais esta noche:
y mañana á mas tardar,
cuando almuercen un requiebro,
y en la mesa en vez de pan,
pongan una fé al comer
y una constancia al cenar;
y en vez de galas se pongan
un buen amor de Milan, (1)
una tela de *mi vida*,
aforrada en *me querrás*,
echarán de ver los dos
cuál se ha vengado de cuál.
....
Y sabrán presto lo que es
sin olla una voluntad.»

Esta comedia es una de las que tradujo y acomodó al teatro frances Tomas Corneille, hermano del gran trájico.

Si en ella supo Rojas desenvolver con felicidad un carácter cómico, no es ménos chistoso en los graciosos de sus comedias. Uno de ellos, viendo á su amo envuelto en desafíos y enemistades por vengar su honor ofendido, esclama:

«Bendito seais vos, señor,
que no me habeis dado honra!»

---

(1) De esta ciudad de Italia venian entónces á España los géneros de vestir mas costosos y ricos.

Reflexiona sobre la ventaja del estado humilde, pues

«á ningun hombre se vió
darle veneno en mondongo.»

Riéndose despues de las leyes del duelo hace esta reflexion, sumamente juiciosa:

¿Que aquestos duelos prosigan?
¿que sea el mentir afrenta,
y no importa que yo mienta
é importa que me lo digan?»

(Amo criado.)

En general deben leerse los papeles de los graciosos de nuestras comedias de aquel siglo, porque libres de los vicios de elocucion, propios entónces del estilo remontado, abundan en las sales y chistes del lenguaje, son modelos de facilidad y fluidez en la versificacion, y sobre todo excitan el buen humor y la risa en los lectores y en el auditorio. Tal vez, como en los pasajes anteriormente citados, se encuentran máximas de buena filosofía, adaptadas por el tono placentero y sencillo de la diccion á la intelijencia del vulgo.

LUIS VELEZ DE GUEVARA.

ARTÍCULO I.

APÉNAS podemos dar á nuestros lectores otra noticia biógrafica de este autor dramático español, sino la de haber escrito mas de cuatrocientas comedias, que elojia mucho el doctor Juan Perez de Montalban en su *Para todos.* De este número solo hemos leido algunas, y si las demas se les parecen, exajerados son los elojios del discípulo predilecto de Lope de Vega. Su manera de dirijir la fábula y su versificacion anuncian que aun no habia dominado la escena española el genio de Calderon, cuando Velez de Guevara escribia. Parece, pues, que debe colocársele entre Lope de Vega y el primer poeta dramático del siglo XVII, contemporáneo de Tirso, de Mirademescua y de Montalban. Es muy inferior al primero en la sal cómica y en la descripcion de caractéres; al segundo en la versificacion y al tercero en el arte de dirijir la accion, aunque acaso se le iguala en lo hinchado de la frase y en la exajeracion de los afectos.

Pocos vestijios se ven en Guevara de las mejoras que hizo Lope en el arte dramático. Mas bien parece imitador de las comedias de Virues, Cervantes y otros antecesores del padre de nuestro teatro, que de la gracia y fiel representacion de las pasiones humanas, que á pesar de sus defectos admiramos en los dramas de este. Casi todas sus fábulas son ó se finjen tomadas de la historia. Figuran en ellas Tamorlan, Escanderberg, el rey Desiderio, Atila, Roldan, Bernardo del Carpio, cuyos caractéres desfigura, dando á estos héroes el lenguaje de los rufianes y baladrones. Gusta mucho de la bambolla y del aparato teatral, como Virues, é introduce, como él, personajes alegóricos. Su versificacion, generalmente hablando, ó es rastrera ó gongorina: su estilo débil y desmayado, excepto cuando quiere poner en boca de sus personajes alguna espresion desatinada y altisonante. Rara vez se notan en él intenciones poéticas, y ménos aun combinaciones profundas. Sus recursos dramáticos son por lo comun muy limitados.

Sin embargo, debe confesarse que tiene cierta especie de mérito, y consiste en no despojar á la accion, cuando ella por sí excita los sentimientos comunes de la humani-

dad, del interes que la pertenece. A este mérito, y á él solo, debió Velez la celebridad que sus comedias tuvieron, y que ha conservado hasta nuestros dias la de *Reinar despues de morir*, repetidísima en nuestros teatros. Era menester carecer absolutamente de juicio, para que el carácter de la desgraciada Ines de Castro dejase de conmover dolorosamente, y Velez, si bien su gusto era pésimo, no estaba desprovisto de talento.

El plan de esta comedia, ó por mejor decir, de esta trajedia, es mas sencillo que lo son comunmente los de los dramas españoles de aquel siglo. El rey D. Alonso de Portugal quiere casar á su hijo el príncipe D. Pedro con Doña Blanca, infanta de Navarra, que á este efecto habia llegado ya á Coimbra; pero D. Pedro estaba ya casado secretamente con Doña Ines de Castro y tenia de ella dos hijos. El anciano rey instigado por dos consejeros, que creian ó aparentaban creer comprometido el bien del estado en el casamiento de Navarra, y por las quejas celosas de Blanca, manda dar muerte á Ines, y la sigue poco despues al sepulcro. D. Pedro venga cruelmente su difunta esposa en los desapiadados estadistas, y la corona despues de muerta. Se vé, pues, que nuestro poeta encerró en un solo drama las acciones de las dos trajedias de Bermudez.

Aprovechó muy cuerdamente las noticias y tradiciones populares de aquel célebre y desgraciado amor. Tal es la siguiente, que pone en boca de D. Pedro:

«Querémonos tan conformes,
son tan unas nuestras almas,
que á un arroyo ó fuentecilla,
á donde algunas mañanas
sale á recibirme Ines,
todos los de la comarca
llaman por lisonjearnos,
el Penedo de las ansias.»

Cuando despues de muerta Ines, el príncipe ignorante de la catástrofe, va á verla, oye la voz de un jardinero que cantaba así:

«¿Donde vas el caballero?
¿donde vas? ¡triste de tí!
que la tu querida esposa.
muerta es, que yo la ví.
Las señas que ella tenia
bien te las sabré decir:
su garganta es de alabastro
y sus manos de marfil.»

Estos versos son de un antiguo romance, que lamentaba la suerte de los dos amantes desgraciados. Los sueños aterradores de Ines, sus agüeros de la tórtola viuda, de la yedra que pereció desenlazada del olmo, del leon coronado que le quitaba los dos hijos y la entregaba á dos monstruos, favorecen extraordinariamente el sentimiento de la piedad que excita esta pieza.

El carácter del rey está bien ideado. Ya en los años de la caducidad, fluctuando entre la justicia y el enojo, arrebatado del cariño al ver sus nietos y su hermosa é inocente madre; pero sin fuerzas para resistir á las quejas de Blanca ni á las sujestiones de sus consejeros, cede á pesar suyo y permite el asesinato que ha de acabar tambien sus dias. Ines, viendo acercarse á la quinta donde mora la comitiva del rey, determinado ya á matarla, dice estos versos, que son de otro romance antiguo al mismo asunto:

«Por los campos del Mondego
caballeros ví asomar,
y segun he reparado,
se van acercando acá.
Armada gente los sigue:

¡válgame Dios! ¿qué será?
¿á quién irán á prender? ect.»

La escena en que Ines pide al Rey que no la mate, sin hallar piedad, y queda entregada en manos de los asesinos despues de arrancarle sus hijos, es una de las mejores de nuestro teatro. La elocucion es, generalmente hablando, sencilla y natural cual corresponde á la situacion; y siempre ha producido y producirá grande efecto.

El célebre poeta dramático M. Lamothe escribió sobre el mismo asunto una trajedia, que reducida á las formas del teatro frances, hacia mas visible el defecto de la fábula, que consiste en que D. Pedro, perdidamente enamorado de Doña Ines, nada hace sin embargo para impedir la desgracia que la amenazaba. Velez por lo ménos supone al príncipe desvelado continuamente por su amada; y cuando sucedió la catástrofe, estaba esperando noticia de Ines para entrar en la quinta sin que le viese su padre, que se aposentaba en otra de las cercanias.

Lamothe concluyó su trajedia en la muerte de Doña Ines. M. Didot, que ha escrito otra sobre la misma accion, en el prólogo que la antecede, manifiesta creer que la fábula no debió terminar allí; y que era menester pintar el delirio amoroso de D. Pedro, y presentar á los ojos del espectador la *Nise laureada*, la coronacion de la esposa, muerta por manos aleves y villanas. Como este hecho singular es histórico, y presta un carácter orijinal al amor del príncipe, nos parece que tiene razon. Didot acabó su trajedia de la misma manera que Luis Velez su drama.

ARTICULO II.

EL drama de Velez de Guevara, en que sintió mejor la inspiracion trájica, es la comedia intitulada *Los celos hasta los cielos y desdichada Estefanía*. Las dos primeras jornadas son endebles; pero la tercera es verdaderamente terrible, y digna del furor de un castellano celoso, que despues de matar á su mujer, reconoce la inocencia de la víctima. Es la misma situacion de Otelo.

Fernan Ruiz de Castro, esposo de Estefanía, hija natural de Alonso VII el emperador, volviendo á Toledo vencedor de los moros, halla tristes á dos escuderos de su casa. Pregúntales si ha muerto alguien de la familia:

«Tu honor ha muerto,»

le responde uno de ellos, y le cuenta como un hombre desconocido entra todas las noches en el jardin de su casa, donde le espera Estefanía. Seria necesario copiar toda la escena para mostrar cuán bien descritos están los furores, las angustias, las dudas, los proyectos del marido ofendido; los esfuerzos mal disimulados que hace cuando sale á recibirle su esposa, para ocultar su resentimiento, y en fin, la determinacion de ser testigo de su afrenta y de vengarla. Apóstase en el jardin: vé venir á él á una mujer con los mismos vestidos que acababa de ver en su esposa; vé entrar el galan y ser recibido como temia. Arrójase á él y le mata: la mujer huye. Fernan Ruiz busca á la cómplice, halla á Estefanía durmiendo tranquilamente en su lecho, cree que lo finje, mas se detiene á mirarla y esclama:

«oh engaño hermoso dormido!
oh veneno lisonjero!
mas ¿á qué aguardo? ¿á qué espero,
que estoy, estando agraviado,
con luz tan desalumbrado
y ocioso el desnudo acero?

Estefanía despierta, y atraviesa su pecho el puñal del marido. Un ruido suena debajo de la cama. Fernan saca de allí una criada que se habia escondido, y que vestida con las ropas de su ama, engañaba en la oscuridad de la noche á un antiguo y desdeñado

amante de Estefanía. La infiel sirviente declara su maldad y se arroja por una ventana al Tajo. Este incidente es tomado del Ariosto.

Estefanía muere con el consuelo de ver reconocida su inocencia. Sus últimas palabras son:

«.........esposo, á Dios;
que la voz de Dios me llama.»

Fernan Ruiz, loco de sentimiento, como antes de furor, invoca contra sí la justicia del cielo y la de los hombres.

En la comedia *Obligacion á las mujeres* hay otro marido, duque de Sajonia, que dando crédito á siniestros y alevosos informes, tiene por adúltera á su inocente mujer; pero se venga de una manera mas romantica; pues la obliga á vivir encerrada con el cadáver de su supuesto cómplice, á dormir con él, á comer sobre su atahud, y á beber en su cráneo. Un caballero español, que viajaba por Alemania, supo el hecho, desafió y venció al delator, y restituyó el honor y la felicidad á la oprimida esposa.

Filiberto (que así se llamaba el duque) habia renunciado sus estados, y retirádose á vivir como labrador en uno de sus castillos. Velez pone en su boca un soneto, que es muy notable, porque espresa sériamente ideas que solo se dicen en burlas.

«Cuanto miro son sombras de mi afrenta,
luego que vengo á ver la luz del dia:
que apenas salgo, y la deshonra mia
con corva frente el buey me representa,
La esquila luego despertarme intenta
del manso allí que las ovejas guia;
y el gamo que los vientos desafia,
en el bosque frondoso me amedrenta.
El mas pequeño caracol me agravia,
y anuncia la corneja mi fortuna,
que por el nombre solo es mal agüero.
Hasta el cielo me ofende con la luna:
sin duda espero el deshonor con rabia,
que en todo lo que miro, verle espero.»

Otra comedia hay, cuya accion es la misma que la de la *Obligacion á las mujeres*, con el título de *Cumplir dos obligaciones y la Duquesa de Sajonia*, algo mejor ordenado que la primera, y cuyo autor es *D. Luis Velez de Guevara*, que creemos que es el mismo que con el mismo nombre sin *don* aparece en las demas, porque el estilo y la versificacion son parecidos.

La comedia del *Valiente toledano* está consagrada á celebrar las hazañas de D. Francisco de Ribera, valiente marino del tiempo de Felipe III. Por tanto puede inferirse que Luis de Guevara escribió comedias hasta los principios del reinado de Felipe IV. En la citada, alaba mucho al duque de Osuna, lo que prueba que la compuso antes de la caida de este célebre virey de Nápoles.

El nombre poético que tomó Luis Velez es *Lauro*; así consta del final de la comedia el *Amor en Vizcaino*. En esto imitó á Lope de Vega, que habia tomado el de Belardo. Tiene muchas comedias en que remeda bastante bien el castellano antiguo, como *Los hijos de la Barbuda*, *Si el caballo vos han muerto*, y otras. En la del *Amor en Vizcaino*, el personaje principal es una señora de Vizcaya, que habla el lenguaje misto de castellano y bascuence, y que persigue y mata en un torneo al delfin de Francia que le habia robado el honor.

Gustaba mucho de tomar por asunto de sus comedias fábulas creidas del vulgo, que él llama á boca llena *sucesos verdaderos*. *El verdugo de Málaga*, por ejemplo, esplica el oríjen de una familia noble del apellido de *Verdugo*. El primero que lo llevó, por haber sido terror de los moros, debió su engrandecimiento á haber desencantado á una mora y descubierto el tesoro que ella guardaba. En la del *Marques de Basto*, un soldado, criado de este general, despues de ahorcado por sus delitos, defendió á su amo contra

unos asesinos. Los argumentos de sus dramas son consejas de esta especie, ó sucesos históricos no bien manejados.

El mejor de estos es el de *los amotinados de Flandes*. Un tercio español que se rebeló por falta de pagas, dió sin embargo una gran victoria á las armas del Rey. Esta es la accion. En la primer jornada los amotinados exijen de su maese de campo que firme tomar parte con ellos en la sedicion, ó si no lo hace le amenazan con la muerte. El valiente audillo escribe en el papel todo lo contrario. Quieren matarle; mas él solo pide que le permitan morir como noble con la espada en la mano, y añade:

«Que quiero, si habeis dudado
en estas letras mi intento,
firmarlo hecho pedazos
con la sangre que os ofrezco.»

Los amotinados, capaces de apreciar el verdadero valor, le dejan ir libre. Esta es una de las mas interesantes escenas de nuestro teatro.

En el segundo acto el general conde de Fuentes, que vé al maese D. Diego de Silva, tratando d amores con una aldeana, le reprende así:

«Si aquí, donde estais temblando
la vista del general,
estais procediendo mal,
¿qué será ausente y temblando?
Vos estais amotinando
los soldados: ya he sabido
que por no veros ha sido;
y ahora por ser honrados
se retiran afrentados
de haberos obedecido.»

Al fin de este acto dá el conde de Fuentes á los amotinàdos su bajilla en calidad de socorro mientras llegan las pagas: los soldados la rehusan, porque

«Los soldados españoles
de su rey solo reciben
honras, dineros, favores:
de su general, peligros;
y de su honor, ocasiones.»

En la tercer jornada se describe en los versos siguientes el valor propio de un buen general:

..............¿qué heróico brio,
qué osado disponer en graves casos,
qué rostro sin mudanza en los fracasos,
qué desden de la muerte,
en el caso mas fuerte
le falta al general?....»

ARTÍCULO III.

CITEMOS ya, para conocer su elocucion, algunos de sus mejores pasajes en todos géneros. Pero antes copiarémos un romance antiguo que inserta en la comediá *Si el caballo voshan muerto*, cuya accion es la batalla de Aljubarrota, de la cual escapó D. Juan el I, rey de Castilla, en un caballo que le dió *Pedro Hurtado de Mendoza*, ascendiente de

la casa del Infantado. Creemos que Luis Velez interpoló versos suyos entre los de la cancion vulgar.

«Non es tiempo en el peligro
de facer discursos largos:
vamos al vueso remedio,
que fincais, rey, mal parado.
Si el caballo vos han muerto,
subid, Rey, en mi caballo:
si en pié no podeis tenervos,
llegad, sobireos en brazos.
Poned un pié en el estrivo
y el otro sobre mis manos:
catad que crece el gentío;
maguer fine yo, salvaos.
Un tanto es blando de boca,
bien como tal sofrenaldo:
non vos empache el pavor,
dalde rienda y picad largo.
Lo que sembrasteis en mí, (1)
vos lo torno mejorado;
que nunca la buena tierra
negó el fruto nengun año.
Non vos obligo en tal fecho,
nin me fincais adeudado:
que tal escatima (2) deben
á los reyes sus vasallos.
Y si es verdad lo que os digo,
non dirán los castellanos
en oprobio de mis canas
que vos debo é non vos pago:
ni las dueñas de Castilla,
que á sus maridos fidalgos
dejé en el campo defuntos,
é salvo vivo del campo.
Ménos causa tuvo Enéas;
pues cuando fizo otro tanto,
tan solo salvó á su padre;
yo al padre de todos salvo.
Pero si en la lid sangrienta
por la dicha del contrario,
en vueso servicio, Rey,
yo finque fecho pedazos:
á Diagote os encomiendo,
catad por aquel mochacho;
sed padre y amparo suyo,
y Dios sea en vueso amparo.
Esto dijo el montañés,
señor de Hita y Buytrago,
al Rey Don Juan el primero,
y entróse á morir lidiando.»

---

(1) Aquel caballo se lo habia regalado el Rey.
(2) Tributo.

En la misma comedia, reprendiendo la infanta Doña Blanca al rey por sus amores con una judía, le dice:

«Para mientes en tus daños,
y torna al tu honor las mientes:
que con decir que son homes
non se disculpan los reyes.»

Sentencia admirable y profunda; pero no son comunes las de esta clase en el autor que examinamos. Mas lo son los rasgos de carácter, como el siguiente de la Montañesa de Asturias: Pelaya, que escucha con secreto placer los requiebros que le dice D. Ramiro, llama sin embargo á su hermano. Este, que estaba mas cerca de lo que ella creia, llega, y la serrana pesarosa esclama:

«¡O qué presto que ha venido!»

Mengo su novio, desea hablarla, hace esfuerzos para encontrar qué decirla, al fin se resuelve, y solo acierta á preguntarle:

«¿Dónde los gansos están?»

En la comedia *del Caballero del Sol*, única de Velez de Guevara en que la fábula esté tomada de libros de caballerías, se insertan algunas composiciones líricas del género amatorio. Una de ellas es la siguiente:

«Dando luz Jacinta al dia,
preso con su mano hermosa
en una cesta curiosa
un pajarillo traia.
Reja de cristal hacia
con la mano á la prision.
yo llegué en esta ocasion
y dije: *hermosa Jacinta,*
tan venturoso me pinta
mi loca imajinacion.
No sé si escuchallo pudo;
porque el amor mas perfecto,
cuando es hijo del respecto
es ménos ciego que mudo:
mas como en mi fé no dudo,
loco á Jacinta seguí,
y escrito en sus ojos ví
con letras de estrellas puras:
las aves no están seguras,
Celio, en el viento de mí.
Apartó en esto la mano,
y el pájaro sin razon
quiso dejar la prision;
pero fué su intento en vano.
Irracional y villano,
dije, *con bien tan subido*
entenderte no has sabido:
trocar conmigo procura;
ó dame tú tu ventura
ó toma tú mi sentido.»

Bastan los ejemplos ya citados para conocer la elocucion de este autor en diferen-

tes géneros. Sus comedias no pueden en nuestros dias sufrir la prueba aun de la crítica mas moderada; pero hay en ellas un gran repertorio de argumentos, que animados por el genio pueden convertirse en dramas excelentes. Muchas de las ya citadas, *La Romera de Santiago*, *el Diablo está en Cantillana* y *el Espejo del mundo*, aunque ninguna se escape de la censura *Infelix operis summa*, tienen algunas situaciones y escenas muy apreciables, que conviene estudiar al hombre de gusto, y aun imitar al poeta dramático.

MORETO.

El Desden con el desden.

ARTÍCULO I.

DON Agustin Moreto es indudablemente el poeta dramático de mas sal y fuerza cómica de nuestro teatro del siglo XVII. Inferior á Calderon en la elocucion poética y en la direccion de las fábulas complicadas, es sin embargo el que mas se acerca á él en la nobleza del estilo y en la eleccion de los incidentes, y ciertamente le sobrepuja en la abundancia de los chistes y en la variedad de caractéres.

Muy cortas son las noticias que tenemos de este insigne varon. Parece que tenia por segundo apellido *Cabaña*, como se vé en ediciones de algunas de sus comedias. Floreció por lo ménos desde 1640 hasta 1676; pues en la comedia *Trampa adelante* hace mencion de los tumultos de Cataluña, y en la intitulada *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, refiere el sitio de Gerona, puesto por los franceses al principio del reinado de Cárlos II, y que se levantó por el socorro que D. Juan de Austria el menor dió á aquella plaza. Fué, pues, contemporáneo de Calderon, á quien ensalza en la comedia *La ocasion hace al ladron*.

M. Lesage en su novela satírica de Gil Blas describe su fisonomía y modales, y pudo haberle visto y conocido en Madrid, donde residió tantos años. D. Gerónimo de Cáncer en el vejámen que escribió para una Academia de poesía, y que tenemos inserto en la coleccion de sus obras poéticas, pinta á Moreto buscando *papeles y comedias viejas* para hacerlas nuevas. En efecto, es de observar que Moreto se valió mucho de los dramas de Lope y Tirso, ya anticuados en su tiempo, para componer los suyos. Pero debe decirse tambien que mejoró siempre sus modelos, haciendo la fábula mas verosímil, y pintando los caractéres con mas profundidad.

Hemos esplicado las dotes de este autor: mas en nuestro entender no basta esa noticia para conocerle bien. Es necesario ver de qué manera dispone y desenlaza la accion y presenta los caractéres, y esto no puede hacerse sin examinar sus principales composiciones, que realmente son clásicas en nuestro teatro: exámen que solo merecen Lope, Calderon, Alarcon, Moreto y alguna otra comedia suelta de Hoz y Mota, Guillen de Castro y Rojas.

Nosotros comenzamos nuestros estudios acerca de este autor por la mejor de sus comedias; la mejor quizá de todo el teatro español: *El Desden con el desden.*

Cárlos, conde de Urjel, atraido á la córte de Cataluña, por la fama de la hermosura y desden de Diana, hija y heredera del conde de Barcelona, y que desprecia á todos los príncipes que aspiran á su mano, llegó á aquella ciudad, vió á Diana, y le pareció

«una hermosura modesta
con muchas señas de tibia.»

Asi su corazon quedó tranquilo, hasta que notando la esquivez de la dama se empeñó mas en obsequiarla. Diana, habiendo aprendido en los libros y en la historia los desas-

tres que suele producir el amor, habia resuelto no enamorarse nunca; y su resolucion habia influido hasta en los cuadros y pinturas de su habitacion.

«Solo adornan sus paredes
de las ninfas fujitivas
pinturas, que persuaden
al desden: allí se mira
á Dafne huyendo de Apolo;
á Anajarte convertida
en piedra por no querer;
á Aretasa en fuentecilla,
que el tierno llanto de Alfeo
paga en lágrimas esquivas.»

Cárlos en fin, se enamora perdidamente de Diana, á quien al principio habia mirado con indiferencia, solo por triunfar de su esquivez: pero determinado á usar de cautela, oculta su pasion, hace que su criado Polilla se introduzca como bufon en el cuarto de la princesa, y finje ser como ella, inaccesible á las pasiones amorosas. Véase el diálogo entre él y Diana:

Cárlos. Yo sigo
la opinion de vuestro injenio:
mas aunque es vuestra opinion,
la mia es con mas estremo.
Diana. ¿De qué suerte?
Cárlos. Yo, señora,
no solo querer no quiero,
mas ni quiero ser querido.
Diana. Pues en ser querido ¿hay riesgo?
Cárlos. No hay riesgo: pero hay delito.
No hay riesgo, porque mi pecho
tiene tan establecido
el no amar en ningun tiempo,
que si el cielo compusiera
una hermosura de estremos,
y esta me amase, no hallára
correspondencia en mi afecto.
Hay delito, porque cuando
sé yo que querer no puedo,
amarme, y no amar, seria
faltar mi agradecimiento.
Y así yo ni ser querido,
ni querer, señora, quiero:
porque temo ser ingrato,
cuando sé yo que he de serlo.»

Diana habia tomado precauciones contra el amor; mas no contra la vanidad. Asi se empeña en rendir á Cárlos, y esta determinacion constituye el enlace de la pieza.

Es imposible haber preparado los medios dramáticos mas en proporcion con los fines. Cárlos ha hecho cómplice de su amor la vanidad de la desdeñosa, y á mayor abundamiento, tiene en su criado un espia que le dé cuenta hasta de los pensamientos de la princesa; sin lo cual la pasion que lo ajita no podria ocultarse á los ojos perspicaces de Diana.

El proyecto de esta es el mas peligroso y al mismo tiempo el mas propio para engañar su inesperiencia. No ama, y sin embargo quiere enamorar. Semejantes ficciones acaban siempre por la realidad. Moreto modifica succesivamente esta situacion con tanto artificio como verdad. En un baile de máscaras, Cárlos dice galanterías á Diana, por

ser costumbre en aquella clase de diversiones. Ella, creyendo verdaderas sus espresiones, y deseando humillarle, le trata con toda la esquivez que le es natural. Cárlos vuelve en sí, y con suma frialdad le dice:

	«¿Luego de veras hablais?
Diana.	Pues vos ¿no quereis de veras?
Cárlos.	¿Yo, señora? ¿Pues se pudo
	trocar mi naturaleza?
	¿Yo querer de veras? ¿Yo?

Diana oculta su confusion al ver burlada su ira, y le dice:

	«Venid, pues; y aunque yo sepa
	que es finjido, proseguid:
	que eso á estimaros me empeña
	con mas veras.
Cárlos.	¿De qué suerte?
Diana.	Hace á mi desden mas fuerza
	la discrecion que el amor,
	y me obligais mas con ella.
	....
	¿No proseguis?
Cárlos.	No señora.
Diana.	¿Por qué?
Cárlos.	Me ha dado tal pena
	el decirme que os obligo,
	que me ha hecho perder la senda
	de finjirme enamorado.
Diana.	¿Pues vos qué perder pudiérais
	en tenerme á mí obligada
	con vuestra atencion discreta?
Cárlos.	Arriesgarme á ser querido.
Diana.	¿Pues tan mal os estuviera?
Cárlos.	Señora, no está en mi mano,
	y si yo en eso me viera,
	fuera cosa de morirme.»

La indignacion de la desdeñosa desdeñada no puede contenerse. Ya su empeño se hace pasion, aunque ella no conoce de qué especie es. Preséntase á Cárlos en todo el brillo de su hermosura realzada por la sencillez del adorno en el jardin del palacio: todo en vano. Ocurre al fin al último artificio, que es finjirse enamorada del príncipe de Bearne, uno de sus pretendientes; Cárlos le vuelve la flecha de celos, finjiéndose á su vez prendado de Cintia, prima de la princesa: elojia en presencia de esta á su finjida dama, vá á solicitar su mano del conde de Barcelona, y pide al de Bearne las albricias de haber triunfado de la esquivez de Diana. Todo esto lo hace Cárlos, porque conocia los verdaderos sentimientos de su dama, avisado de Polilla que es un papel de primer órden en está pieza. Diana, ardiendo en celos, conoce que su vanidad se ha convertido en verdadero amor: sus sentimientos son ya tiernos, su lenguaje dulce y apasionado. Cárlos, cierto de su victoria, usa de ella con generosidad, haciendo árbitra de su suerte á la ya amorosa Diana.

Esta comedia no ha podido escribirse ni representarse sino en un pais donde se sepa distinguir y sentir todas las gradaciones del amor considerado como una pasion moral. En la córte de Luis XIV, donde si hemos de creer á Saint-Evremont, Bussy y otros autores de memorias contemporáneas, el amor era mas bien galantería que pasion, no produjo este hermoso drama mas que *la Princesa de Elide*, imitacion descolorida y pobre, aunque hecha por el insigne Molière, de la comedia española. Pero en nuestros teatros se ha representado siempre con igual aplauso y aceptacion, prueba cierta de

que nuestras costumbres y sentimientos no están corrompidos hasta el punto de considerar el amor como una mera afeccion fisiolójica.

MORETO.

El poder de la amistad—Yo por vos y vos por otro.

ARTÍCULO II.

ALGUNOS han creido encontrar el gérmen del *Desden con el desden* en los *Milagros del desprecio* ó *la Hermosa fea* de Lope, ó en *Para vencer á amor, querer vencerle* de Calderon. Nosotros creemos que si bien se rozan entre sí los argumentos de todas estas piezas, sin embargo la de Moreto es orijinal, asi en su fundamento como en los pormenores.

La Doña Juana de *los Milagros del desprecio* es una melindrosa, y nada mas. El primer desprecio que sufre la hace conocer que toda su fuerza consiste en la debilidad de sus amantes. La *Hermosa* se ofende del que la ha llamado *fea*, y procura vengarse de él rindiéndole á su amor; mas al tiempo de lograr su venganza, halla que el ofensor es el mismo de quien está enamorada bajo otro nombre finjido. La Margarita de Calderon es altiva, se ve humillada y próxima á perder su amante y su estado, y no tanto el amor como la vanidad y la ambicion ofendida la hacen solicitar la misma mano que en otro tiempo despreciara. La Diana de Moreto es otra cosa. Ha renunciado al amor sistemáticamente y por filosofia, y la vanidad de la hermosura la conduce por grados á enamorarse realmente. Este es el verdadero fundamento moral de la comedia de Moreto, y al cual están ligados esclusivamente todos los lances de la accion. En las otras, el movimiento de la fábula tiene otros objetos, interesantes á la verdad; pero muy diferentes del que se propuso nuestro autor.

El desden con el desden produjo tanto efecto en el teatro español, que Moreto, aficionado á su argumento, lo reprodujo, á lo ménos en parte, en las dos comedias suyas que hemos citado en el título.

El Poder de la amistad tiene por objeto probar que no hay riqueza ni poderío, comparable al de poseer buenos amigos. La ingratitud de la princesa Margarita á Alejandro, á quien debia la vida y el amor mas ardiente, es solo un episodio del asunto principal; pero muy bien enlazado con él. El carácter de Margarita está perfectamente concebido; no es esquiva, ni melindrosa, es ingrata. Sin embargo no se oculta que hay en su corazon amor á Alejandro, y que ella misma no lo siente; porque el exceso de la pasion de su amante le proporciona á su amor propio triunfos tanto mas apreciables, cuanto cree que son debidos á su mérito y no á su correspondencia. Cuando la pregunta Matilde, su prima, qué razon tiene para ser ingrata á Alejandro, responde:

«Saber que me quiere bien
y no tener que buscarle.»

Pero cuando Alejandro le pregunta lo mismo, se guarda muy bien de dar esta razon que es la verdadera, y que le daría á el luz para seguir una conducta mas prudente, y así se contenta con decirle hablando de su amor:

«Lo que yo sé es que me cansa,
mas no sé por qué me canse,»

Las sofisterías de la vanidad y del amor propio mujeril desaparecen ante la luz del

desengaño. Uno de los amigos de Alejandro y la aparente mudanza de este, llegan á persuadir á Margarita que la pasion que le habia manifestado era finjida, y verdadera la que profesa á Matilde. Entónces empieza á preguntar qué mérito tiene su prima para ser amada; entónces dice:

«Sin pasion mirado ahora,
Alejandro es muy galan,
mas mi prima no es hermosa.»

Entónces se acostumbra á acechar y celar á Alejandro, á aflijirse del peligro que corre cuando el rey, padre de la princesa, quiere prenderle: entónces lee en su propio corazon, y conoce el amor que en él se anidaba.

«¿Qué es esto, amor? ó yo no he aborrecido,
ó no quiero: ó si quiero, antes queria.
Pues si al tenerte yo, no te sentia,
¿donde en mi pecho estabas escondido?
Si no estabas en él, ¿de qué has nacido?
Cuando mi amante fino me asistia,
¿no era mas digno de la pena mia,
que hoy que trueca finezas por olvido?
¿En tu mano no estaba el bien que aprecias?
¿Pues por qué le dejaste? y si lo ignoras,
¿de qué se quejan tus mudanzas necias?
Mas eres niño, y como niño adoras:
que si una cosa tienes, la desprecias,
y si la ves en otra mano, lloras.»

Ella misma, en cuanto lo permite su decoro, ofrece esperanzas á Alejandro: ella misma declara su pasion á Matilde, y la suplica que le deje á su amante, arrepintiéndose de su ingratitud pasada, en los siguientes versos:

«No siento el ver que yo ame,
donde tantas han querido:
sino el haberme rendido
á una pasion tan infame,
de estilo tan torpe y necio,
que á su vil naturaleza
no la obliga una fineza
y se arrastra de un desprecio;
pues de que villana ha sido
es argumento forzoso
que se humilla al victorioso,
y da golpe en el rendido.
....
Al que quiere, despreciamos,
al que nos deja, queremos:
nuestro bien aborrecemos,
nuestra misma ofensa amamos.
....
Ya tú sabrás inferir
en que puedes aliviarme:
sé quien eres, en quitarme
la vergüenza del pedir.»

Matilde renuncia á su finjido amante. Alejandro, habiendo debido á uno de sus amigos el corazon de su amada, debió al otro la victoria contra sus enemigos,

usó generosamente de ambos triunfos, y queda justificado el título del drama

Yo por vos y vos por otro es un verso de una accion antigua española. Dos hermanas tratadas de casar con dos caballeros, por el trueque de los retratos se enamora cada una del esposo destinado á la otra, cuando ellos conservan firmes el amor á sus esposas. He aquí de qué manera logran desimpresionarlas de sus pasiones, concebidas por su error.

Saben que una de ellas es celosa en estremo, y la otra alegre y amante de la sociedad. Ambos finjen estar enamorado cada uno de la que le quiere; pero el amado de la primera pone como razon justa para no casarse con ella el ser estraordinariamente distraido, infiel en el amor, ya que no inconstante, y capaz de seguir muchas intrigas á un mismo tiempo. El amante de la segunda, al contrario, alega por su parte ser muy celoso y expuesto á cometer cualquier violencia en un arrebato de esta pasion. Las hermanas, que estaban muy enamoradas, se resignan á estos defectos, y creen que con su amor podrán correjirlos ó por lo ménos tolerarlos; pero llegando á la prueba, finjen tan bien, el uno su infidelidad y el otro sus celos infernales, que consiguen hacerse respectivamente odiosos, y respectivamente amables cada uno á la que queria. La catástrofe no es tan brillante como en *el Desden con el desden*. Las damas llegan á saber la ficcion; pero se resuelven á casarse con los que las amaban; porque como dice Margarita,

«Mejor está á las mujeres
por lustre de su decoro
ser queridas: que en los hombres
está el amor mas airoso.»

Esto pudo haberse dicho al principio del drama; pero siempre es agradable ver el empeño con que cada galan hace mas esfuerzo por ser aborrecido que otros para ser amados. Esta combinacion da oríjen á excelentes escenas y á un juego dramático muy interesante. Este drama es el opuesto de los otros citados; porque en él se finje el amor, cuando en aquellos el desden ó el olvido.

En esta comedia hay una escena graciosa, aunque episódica, en que uno de los criados finje querer matar al otro para enseñarle á ser valiente.

Marcelo. «No quiero satisfaccion,
sino matarle; ea, pues.
Motril. Hombre, aguarda, y dame audiencia.
Marcelo. No hay que oir.
Motril. ¿Pues de repente
he de reñir? Hombre, tente:
¿es quínola esta pendencia?
Marcelo. Yo tengo para esta accion
razon y harta.
Motril. Bien se vé;
que es fuerza que esto te dé
de haber hecho la razon.
Marcelo. Acabe.
Motril. ¿No me has de dar
causa?
Marcelo. Es traidor á su amigo.
Motril. Pues tráigame usted un testigo,
y me dejaré matar.
Marcelo. Yo le he de tirar de veras,
ó saque la espada ó no.
Motril. Pues, hombre, si riño yo,
¿no es posible que tu mueras?
Marcelo. Si yo de matarle trato,
solo eso le ha de valer.
Motril. ¿No hay mas medio?

Marcelo.	Esto ha de ser.
Motril.	Pues apelo á la del gato. (*Riñen*)
Marcelo.	Vive Dios que se defiende.
Motril.	Por Dios, que el miedo es guerrero.
Marcelo.	Tente, aguarda.
Motril.	Ya no quiero.
Marcelo.	Esto mi valor pretende; Menguado, para el denuedo. no es menester mas primor que atreverse de valor á esto que has hecho de miedo.
	....
Motril.	Vive Dios que el ser valiente no es mas que no ser gallina.»

MORETO.

El Lindo D. Diego.

ARTÍCULO III.

ESTA es comedia de carácter, y en la que se acercó Moreto mas al género terenciano. El objeto moral de ella es burlarse de los jóvenes, que enamorados de su talle y gala, se creen nacidos para subyugar el bello sexo. Como semejante vanidad está necesariamente reñida con el talento, la discrecion y la urbanidad, fué exacta tanto como feliz la combinacion del autor que pinta á su D. Diego, necio, capaz de caer en cuantos lazos se le tiendan, poco urbano y no muy bien hablado.

La accion es sencilla si se compara con las fábulas de aquella época, llenas desde el principio al fin de lances é incidentes. D. Diego viene á la córte á casarse con una prima suya, que tenia otro amante. Los criados de su prometida esposa, que favorecian este amor, persuaden al lindo que está prendada de su hermosura nada ménos que una señora condesa. Desprecia por tanto á su prima Inés, que se casa con su amante D. Juan, y queda engañado como el perro de la fábula. La supuesta condesa era una criaduela, que al descubrirse el enredo se burla de él.

La esposicion es un modelo en su clase. D. Juan, amante de Inés, se despide de D. Tello, su amigo y padre de la dama.

Tello.	Quiera Dios, señor D. Juan, que volvais muy felizmente,
Juan.	Breves los dias de ausente, señor D. Tello, serán: pues llegar de aquí á Granada ha de ser mi detencion.
Tello.	La precisa obligacion de ser hora señalada esta, de estar esperando dos sobrinos que han venido de Burgos, la causa ha sido de no iros acompañando hasta salir de Madrid.

....

Y pues ha de ser tan breve
vuestra ausencia, hasta volver
las bodas no se han de hacer.

Juan. ¿Qué bodas?

Tello. De todo debe
daros cuenta mi atencion.
Los dos sobrinos que espero,
con mis hijas casar quiero.

Juan. ¡Cielos, qué escucho!

Mosquito, criado de D. Tello, y tercero de D. Juan y Doña Inés, hace así la descripcion del lindo, que acababa de llegar á Madrid:

«Es líndo el D. Diego, y tiene
mas que de Diego, de lindo.
Él es tan rara persona,
que segun anda vestido
puede en una mojiganga
ser figura de capricho.
Tan ajustado se viste,
que al andar sale de quicio;
porque anda descoyuntado
del tormento del vestido.
A dos palabras que hable
le entenderás todo el hilo
del talento; que él es necio;
pero muy bien entendido.
Yo entré allá y le ví en la cama,
de la frente al colodrillo,
ceñido de un tocador
que pensé que era judío.
Con su bigotera puesta
estaba el mozo jarifo,
como mulo de arriero
con jáquima de camino.
Las manos en unos guantes
de perro, que por aviso
del uso de los que da, (1)
las aforró de su oficio.
De este modo de la cama
salió á vestirse á las cinco,
y en ajustarse las ligas
llegó á las ocho de un giro.
Tomó el peine y el espejo,
y en memoria de Narciso
le dió las once en la luna;
y en daga y espada y tiros,
capa, vueltas y valona,
dió las dos, y despues dijo,
mozo, ¿dónde habrá ahora misa?
Y el mozo humilde le dijo:

---

(1) *Dar un perro:* frase que significaba, lo que hoy se llama entre los pillos *dar un mico*.

á las dos dadas, señor,
no hay misa sino en el libro.
Este es el novio, señora,
que de Burgos te ha venido,
tal que primero que el novio,
esperara yo un novillo.

El mismo Mosquito dá á conocer á Beatriz la criada, que despues hace el papel de condesa. Habíanla despedido de casa de D. Tello por sus malas mañas; y Mosquito pide á Doña Inés que la vuelva á recibir. Inés dice que tenia apalabrada otra.

Mosquito. «No la llegará al tobillo
ninguna de cuantas vengan.
Inés. ¿Por qué no?
Mosquito. ¿Pues no está visto?
Ella es golosa, chismosa,
respondona y alza el grito:
¿pues dónde has de hallar criada
que cumpla mas con su oficio?»

Inés se resuelve á recibirla, por haberse criado en su casa, y Mosquito esclama:

«Victoria por mis camisas.
¡Ah Beatricilla!
Beatriz sale. ¿Qué ha habido?
Mosquito. Que estás recibida ya,
Beatriz. ¿Qué dices?
Mosquito. Que Tito Livio
no pudo hablar en tu abono
como yo de tu servicio.
Ponderé aquí tus labores,
tu cuidado y tu buen pico,
y hace tanto un buen tercero,
que te recibió al próviso.
Beatriz. Siempre conocí yo en tí
tu buena intencion, Mosquito.
Mosquito. Mira, yo naturalmente
hablo bien de mis amigos,»

Esto basta para conocer bien los dos personajes, á cuyo brazo seglar vá á ser entregado el lindo D. Diego.

En la escena entre D. Diego y su primo D. Mendo se desenvuelve mas el carácter del protagonista, que se cree amado de todas las que le ven:

«pues al pasar por las rejas
donde voy logrando tiros,
sordo estoy de los suspiros,
que me dán por las orejas.»

Despues dice á Mosquito, viéndose tan galan:

«¿pues ves? solo me lastima.....
Mosquito. ¿Qué, Señor?
Diego. Mi estrella mala:
¡qué venga toda esta gala
á parar en una prima!
Mosquito. Cierto que tienes razon,

	y á mí tambien me lastima.
Diego.	¿No me malogro en mi prima?
Mosquito.	Merecias un bordon,
	mas de eso no te provoques.
Diego.	El ser tan rica me anima.
Mosquito.	Y yo pienso que la prima
	saltará antes que la toques.»

En la escena en que se visitan los novios, están en boca de D. Diego estos dos versos:

«Yo, prima, no sé de cultos,
porque á Góngora no entiendo,
ni le he entendido en mi vida.

Moreto podia censurar á Góngora con mas razon que Rojas, que le imitó muchas veces. En efecto, la elocucion de Moreto, aunque injeniosa, y á veces empedrada de equívocos, no abunda en las metáforas y espresiones forzadas, que segun el gusto de aquella época, convertian los pensamientos en enigmas.

ARTÍCULO IV.

En el segundo acto prepara Mosquito á D. Juan para el engaño que intenta contra el lindo; y solo le pide que permita á Beatriz hacer el papel de la condesa, prima de D. Juan, que estaba á la sazon ausente de la córte; y añade:

	«Sin costarte mas trabajo
	que permitirme la empresa,
	le haré tragar la condesa,
	envuelta en el estropajo.
Juan.	¿No es fuerza que eso se ajuste
	con las criadas?
Mosquito.	Mejor;
	¿pues qué criadas, señor,
	se niegan para un embuste?
Juan.	Sin que me dés por autor,
	hazlo tú.
Mosquito.	Pues, caballero,
	¿soy yo tan pobre embustero,
	que haya menester fiador?

D. Tello reprende á su sobrino D. Diego porque se alaba. El lindo le responde:

	«Tio, eso es mucho apretar:
	yo me tengo de alabar
	en cuanto fuere razon.
Tello.	No puede serlo alabaros
	neciamente de galan:
	y donde damas están,
	no es luciros, sino ajaros.
Diego.	¿Eso, señor, se usa aquí?
Tello.	Y en todo el mundo.
Diego.	Eso no:
	que seria mentir yo
	si dijera mal de mí.
Tello.	Tampoco os digo eso yo.

Diego. Pues si yo tengo buen talle,
¿tengo de echar en la calle
la gala que Dios me dió?
Tello. ¿Perderéis vos lo galan
por no alabaros modesto?
No os desairais vos en esto,
que otros os alabarán.
Diego. Peor es eso que esotro.
Tello. ¿No es mejor que aplauso os den?
Diego. Pues lo que á mí me está bien,
¿para qué lo ha de hacer otro?

Doña Inés suplica á D. Diego que renuncie á su mano, en versos cuyo tono pertenece al de la comedia urbana como la concibieron Lope y Calderon: Hé aquí algunos de ellos:

«Casarme con vos, D. Diego,
si lo quereis, será fuerza:
pero sabed, que mi mano,
si os la doy, ha de ser muerta.
.. ..,....
Aborrecedme, injuriadme,
que yo os doy toda licencia
para tratar mi hermosura
desde desgraciada (1) á necia.
Mas si deseais mi mano,
desde luego será vuestra:
pero mirad que os casais
con quien, cuando la violentan,
solo se casa con vos
por no tener resistencia.
Y ahora vuestra hidalguia,
ó el capricho ó la fineza
corte por donde quisiere:
que cuando pare en violencia,
muriendo yo acaba todo:
pero no vuestra indecencia;
pues donde acabe mi vida,
vuestro desdoro comienza.»

D. Diego atribuye este razonamiento de Doña Ines á los celos que supone en ella de él y de Doña Leonor, la prometida esposa de su primo. Su respuesta es bestial como debia esperarse:

«Si temeis que yo os ofenda,
os engañais, juro á Dios,
que por vida de mi abuela,
y así Dios me deje ver
con fruto unas viñas nuevas,
que plantó mi padre en Burgos,
y es lo mejor de mi hacienda,
como yo nunca la he dicho
de amor palabra, ni media;
que ella es la que á mí me quiere:
ó si no, dígalo ella.»

---

(1) Sin gracia.

Mosquito adiestra á Beatriz cómo ha de hacer el papel de condesa.

«Cuanto hablares, sea oscuro y sea confuso;
habla crítico ahora, aunque no es uso:
porque si tú el lenguaje le revesas,
pensará que es estilo de condesas:
que los tontos que traen imajinado
un gran sugeto, en viéndole ajustado
á hablar claro, aunque sea con conceto,
al instante le pierden el respeto;
y en viendo que habla voces desusadas,
frases cultas, palabras intrincadas,
para dar á entender que lo comprenden,
le dicen, que es gran cosa, y no lo entienden.

Beatriz. Pero si él me pregunta algo corriente,
forzoso es responderle vulgarmente.
Mosquito. De ningun modo, que ese no es su paso.
Beatriz. ¿Y si él pregunta *¿cómo estáis?* acaso,
qué le he de responder?
Mosquito. En garatusa:
libidinosa, crédula y obtusa.»

Veamos de qué manera toma Beatriz la leccion. D. Diego se presenta, y la supuesta condesa le dice:

Beatriz. ¿«Qué intento os lleva neutral
á mis coturnos cohortes?
En fin ¿venis rutilante
á mi esplendor fujitivo;
para ver si no os esquivo
á mi consorcio anhelante?»

D. Diego declara á su manera la pretension de casarse con ella.

Beatriz. «Súbito, no meditado,
que es vuestro intento colijo.
....
Algo de bobera en vos
presume el cándido pecho.
Diego. ¡Jesus! ¡qué favor me ha hecho!
¡buena pascua te dé Dios!»

Despues encuentra el lindo con D. Juan, y usando de aquella especie de viveza estúpida, que suelen tener los necios, le dice:

«Entended que en mi caricia
tenis el lugar de un primo. (1)
Juan. Deuda es de mí agradecida.
Diego. No es nada el equivoquillo: (*aparte.*)
mi injenio es todo una chispa.»

---

(1) La verdadera condesa es prima de D. Juan.

ARTÍCULO V.

DON Diego encuentra á Beatriz en la calle; D. Tello que lo ve, le riñe; el necio tiene la malicia suficiente para finjir que es dama de D. Juan, y asi escapa: pero quiere acompañar hasta su casa á la condesa finjida, lo que no acomodaba ni á ella ni á Mosquito; mucho mas cuando él dice:

«que he de acompañaros hasta
el postrer maravedí.»

Mosquito para libertarla de tanta importunidad, dice á parte á Don Diego:

«Señor, advierte una cosa,
que esta condesa es golosa,
y esto lo hace por entrar
sola en ese confitero,
á comprar dulces sin susto.
Diego. Tiene lindísimo gusto;
á eso entraré yo el primero.
Mosquito. ¿Llevas dinero?
Diego. Ni blanca.
Mosquito. ¿Pues á qué has de entrar allá?
Diego. ¿Pues qué riesgo en eso habrá?
Mosquito. Dónde está tu mano franca,
¿has de consentirla que
pague lo que á comprar va?
Diego. ¿Eso dudas? claro está
que se lo consentiré.
Mosquito. ¿A la condesa?
Diego. ¿Pues no?
¿Eso quieres que la arguya?
Ni aun á una criada suya
no se lo estorbara yo.
Mosquito. ¿Qué dices? que eso es quedar
en una accion afrentosa.
Diego. Hermano, si ella es golosa,
¿téngolo yo de pagar?
Mosquito. Aquesta es cosa perdida.
Beatriz. ¡Ay desdichada de mí!
Don Juan viene por allí.
Diego. Pues ahora ¿qué hemos de hacer?
Mosquito. Irnos, y tu defender (1)
que no nos pueda alcanzar.
Diego. Y si no puedo atajarle,
si acaso viene muy fuerte,
¿qué he de hacer?
Mosquito. Darle la muerte.

---

(1) Impedir.

Diego.	¿Darle la muerte?
Mosquito.	O matarle.
Diego.	¿Y si no trae mal humor, y detenerle por bien puedo?
Mosquito.	Matarle tambien.
Diego.	Pues manos á la labor.
	....
Beatriz.	Detenedle sin reñir.
Diego.	Sin reñir le mataré.
Mosquito.	Arranquemos á correr mientras él queda en arrobo.
Beatriz.	¡Jesus! harta voy de bobo.
Mosquito.	No es poco siendo mujer.»

D. Tello examina á Mosquito sobre el suceso de D. Diego, la condesa y Don Juan; y Mosquito, no queriéndole declarar el enredo, sale del lance confundiéndolo todo á sabiendas.

	«Yo, señor, al conocerla, la ví que al zaguan entró, y un pobre entónces llegó, que no dió limosna ella. (1) El pobre pasó adelante, Don Diego vino tras él, y repitiendo el papel vino el pobre vergonzante. Traia un vestido escaso de color; Dios me lo acuerde, que no era tal, sino verde.
Tello.	¿Pues el vestido es del caso?
Mosquito.	Habiendo el pobre salido, vino la condesa luego, y cuando vino Don Diego, vino porque habia venido....
Tello.	¿Quién habia venido?
Mosquito.	El. (2)
Tello.	¿Luego ella le fué á buscar?
Mosquito.	No señor; porque al entrar ella entraba con aquel: y el pobre que entraba, cuando entraba él, no llegó.
Tello.	Pues ¿quién era aquel que entró?
Mosquito.	Eso es lo que voy contando. Entró ella, y cuando entraba, entró el pobre, fué Don Diego, y como entró con sosiego, despues de entrado allí estaba: y de esto se quedó loco porque entraba muy esquivo.
Tello.	No lo entiendo por Dios vivo:
Mosquito.	Pues eso ni yo tampoco.

---

(1) Falta de construccion, que acomoda en este pasaje.
(2) Es admirable este pronombre, cuando hay tres personas á que puede referirse, el pobre, Don Diego y D. Juan.

Tello. ¿Quién á quién vino á buscar?
Mosquito. ¿Luego no lo has entendido?
Tello. No, ni esplicarte has sabido.
Mosquito. Pues vuelvótelo á contar.
El buscó á quien le buscaba;
porque ella buscando vino,
y buscando de camino,
él buscó lo que allí estaba;
y el pobre que los buscó,
no buscó duelos ajenos.
Tello. Ahora lo entiendo ménos.
Mosquito. ¿Pues qué culpa tengo yo?
Tello. Tú has de apurar mis enojos;
¿qué dices?
Mosquito. ¡Hay tal rigor!
viven los cielos, señor,
que lo ví por estos ojos.
Tello. ¿Qué es lo que viste?
Mosquito. Esta historia.
Tello. Qué historia? que en tu torpeza
ni tiene pies ni cabeza.
Mosquito. Pues no será pepitoria.
Tello. ¿Sabes tú si el de ella es dueño,
ó tiene empeño?
Mosquito. ¡Hay tal como! (1)
Yo no soy su mayordomo;
¿qué sé yo si tiene empeño?
Tello. Anda vete, mentecato,
que eres un simple.
Mosquito. Eso quiero.»

Es imposible imitar mejor el lenguaje de un criado lerdo, que no sabe dar cuenta ni aun de lo mismo que ha visto. Es muy gracioso el contraste entre la curiosidad de D. Tello, y la confusion afectada de Mosquito.

Toda la comedia está superiormente dialogada. La elocucion varía de tono segun el carácter de los personajes. Ines, celosa de D. Juan por el embuste de D. Diego, despide á su amante, y despues se queja de haber sido obedecida, y dice á su hermana:

«si por eso no vuelve, Leonor mia,
ó no sabe de amor, ó está culpado:
que en celos que despiden al amante
nunca habla el corazon, sino el semblante.»

En la escena siguiente, oyendo la satisfacion de D. Juan, esclama:

«Oh amor, tirano cobarde,
á la ofensa tan lijero,
como al rendimiento fácil.»

(1) *Como:* sustantivo, que hemos visto en algunos poetas dramáticos del siglo XVII, principalmente en Moreto, en significacion de *cordelejo, burla, importunidad, chanza socarrona.*

MORETO.

El parecido en la Córte. No puede ser guardar una mujer.

ARTÍCULO VI.

MORETO quiso enriquecer nuestro teatro con la fábula de los *Menecmos*, ó de los *parecidos*, conocida ya en la escena de España, desde la traduccion, ó por mejor decir, imitacion que Juan de Timoneda hizo de la comedia latina. Pero el plan de nuestro autor en nada se roza con el del antiguo drama. Es una comedia en el género de las de capa y espada de Calderon, en la cual está como engastada la historia del parecido. Justifica muy bien su ficcion por la necesidad y por el amor, la continúa por los artificios de su criado, y cuando incitado de la honra quiere romperla, no lo consigue sino con mucha dificultad: tan creida estaba ya.

D. Fernando de Ribera, caballero noble de Sevilla, reducido á pobreza por sus devanéos juveniles, pasa á la córte, huyendo de la justicia que le perseguia, por haber dejado mal herido á un amante de su hermana que encontró de noche y á oscuras en su casa. Apénas llegó á Madrid con muy pocos medios, se enamoró de una dama que vió y habló en la calle. Un caballero que le encontró le saludó con el título de amigo, otro con el de hijo, y ambos con el nombre de D. Lope Lujan, que habiendo pasado á Indias muchos años antes, era esperado por momentos en casa de su padre D. Pedro. La semejanza extraordinaria de entrambos produjo la equivocacion. D. Fernando quiere escusarse; pero su criado, impelido de su necesidad y la de su amo, finje que es D. Lope, y para disculpar su estrañeza con su padre y amigo supone que por hechizos que le dió una criolla, estaba á veces desmemoriado, señaladamente á la entrada de las lunas. D. Fernando es admitido como hijo en casa de D. Pedro, con tanto mas gusto cuanto la dama que le ha prendado, se le presenta como hermana.

Llega el hijo verdadero, y no le reconocen. Pero D. Lope es el mismo á quien D. Fernando hirió en Sevilla, y á quien viene siguiendo su hermana Doña Ana Ribera. D. Fernando, por recobrar ó vengar su honor, descubre la ficcion; pero el supuesto desmemoriamiento impide que se le dé crédito, mucho mas cuando los viajes y la herida han desfigurado las facciones del verdadero hijo. Esta combinacion prolonga la fábula hasta donde le era posible llegar. Los lances de amor, de celos, de valor y de honor, de que está llena la comedia, se enlazan muy bien con la ficcion principal; el estilo, urbano, como es generalmente el de Moreto, está lleno de chiste y sal en boca de Tacon. Viendo á su amo pobre, sin haber comido, y sin saber todavia qué comerá, decir requiebros á una dama, dice:

«¡Que haya hombre que tenga aliento
de enamorar en ayunas!
Yo no he acertado requiebro
en mi vida hasta tomar
aguardiente por lo ménos.»

Como la mayor necesidad de él y su amo era la de comer, dice al padre, hablándole de la enfermedad de su supuesto hijo:

«El mas eficaz remedio

es darle á comer muy bien
y mucho, porque el cerebro
con vapores regalados
se le vaya humedeciendo,»

Cuando el hijo verdadero pugna por ser reconocido y D. Pedro airado le dice

«Hombre, yo no soy tu padre.
Tacon. Señor, que te llame tio,
pártase la diferencia
y hazle siquiera sobrino.»

Y en otra parte

«Sí: que ahora os sale este hijo
como cebollon de invierno.»

Mas citariamos si no fuesen pasajes mas alegres de lo que permite la decencia. El defecto de este drama es la situacion de D. Fernando y de Doña Ines. Esta se cree de buena fé hermana suya; pero como se habia prendado de él la primera vez que le vió en la calle, y D. Fernando, con el pretesto del olvido, no deja de enamorarla, hay en su corazon una lid nada favorable á las costumbres. Mejor combinacion hubiera sido haberla hecho sabedora y cómplice del finjimiento.

No puede ser guardar una mujer es una imitacion del *mayor imposible* de Lope. En ella siguió Moreto con mas inmediacion la fábula que le sirve de modelo; pero la mejoró mucho suprimiendo las escenas episódicas y los papeles de rey, reina y almirante de Nápoles, introducidos por Lope, á la verdad muy inútilmente. La comedia de Moreto camina con mas velocidad al desenlace, segun el precepto de Horacio, y distrae ménos la atencion del asunto principal. Es una mujer enamorada, á quien cela su hermano; y cuantas precauciones toma este para guardarla, se inutilizan por la astucia de Tarugo, criado del amante. Este criado es el personaje principal de la comedia. Su carácter chistoso y burlon se conoce desde la primera escena. Acompaña á su amo á la casa de Doña Ana Pacheco, donde hay una academia de poesía: pregunta Tarugo si la señora, á quien D. Felix habia celebrado de rica y hermosa, es poeta: y respondiéndole que sí, dice:

«Señor, cosa es muy posible,
ser rica, bella y discreta:
pero ser rica y poeta,
vive Dios que es imposible.
Felix. ¿Porqué?
Tarugo. ¿Eso dudas?
Felix. Sí dudo.
Tarugo. ¿Pues hay hombre á quien dé el cielo
con gracia aqueste *desvelo* (1)
que no esté siempre desnudo?
y esto es forzoso, señor;
porque la poesía es cosa,
que aunque es virtud, y gustosa,
nunca ha tenido valor.
Es flor de la humanidad;
y como una flor en fin
sirve de adorno al jardin,
mas no á la necesidad.
Adornan las flores bellas,
y el que en un jardin las mira,

(1) Estudio, ocupacion.

como hermosas las admira;
pero no cena con ellas.
Y el que un jardin entra á ver,
mas presto se irá á buscar
espárragos que cenar,
que las flores para oler.
....
Poesía y riqueza ingrata
siempre trocaron los frenos,
y no hallarás versos buenos
hechos con bujías de plata:
con candil sí...................
....
Por el candil de Epiteto
¿no dieron tres mil ducados?
Felix. Ese es filósofo.
Tarugo. Cesa:
pues toda la poesía
¿qué es sino filosofía?
Así fuera genovesa. (1)

Su amo cita los hombres ricos é ilustres que habian poetizado en otros tiempos y en aquel, entre ellos al conde de Villamediana, y aunque no le nombra, señala al príncipe de Esquilache, lo que puede servir para conocer la época en que Moreto floreció. Últimamente le hace notar el rico adorno de la casa de Doña Ana. Tarugo responde:

Lo estoy viendo, y no lo creo:
mas vive Dios, que como eres
tú D. Felix de Toledo,
si es poeta ha de ser pobre.
Felix. ¿Cómo puede ser, teniendo
en su casa tal riqueza?
Tarugo. Una noche haciendo versos
se le ha de quemar la casa
y ha de amanecer en cueros.»

Dice á su amo que se vá á jugar y concluye:

¿Yo academia? no haré luego
cinco pintas en diez años,
si estoy un hora entre versos.»

Esta es una de las comedias mas graciosas, mejor conducidas y dialogadas de Moreto. No pueden presentarse estractos de ella, porque es preciso leerla toda, y si hemos citado los versos anteriores es para que se juzgue de la idea que este autor tenia formada de su arte, y del tiempo en que escribió.

---

(1) Entónces eran genoveses los asentistas y arrendadores de ventas.

MORETO.

De fuera vendrá quien de casa nos echará. Trampa adelante.

ARTÍCULO VII.

ESTE es el drama en que Moreto se atrevió mas abiertamente á describir las ridiculeces de sus contemporáneos. El militar embustero y jugador, pero valiente: el mentidero de las gradas de San Felipe, que tambien estuvo algun tiempo en la calle de las Huertas: el caballero de ciudad, enamorado y pendenciero: el licenciado cobarde y pedante: la viuda verde que predica el recojimiento á las doncellas: el criado necio, malicioso y mogigato, están descritos con felicidad en esta comedia, en cuya representacion, como se haga con mediana habilidad, es inextinguible la risa.

El alferez Aguirre comienza la pieza rompiendo una baraja: dice que ha perdido

«hoy doscientos escudos con un paje,
que no los tuvo todo su linaje.
....
¿Que no teman las pintas un coleto?
Mas vienen juntas quince ó diez y siete,
que perderán el miedo á un coselete.»

Habla, para desenfadarse, del mentidero:

«Por la mañana yo al irme vistiendo
pienso una mentirilla de mi mano:
vengo luego y aqui la siembro en grano;
y crece tanto que de allí á dos horas
hallo quien con tal fuerza la prosiga,
que á contármela vuelve con espiga,

Chichon, el mogigato, escudero de la viuda, dice saliendo de la iglesia:

«Ya oí misa á buena cuenta:
¡que sea yo tan perdulario
que nunca acabe un rosario!
porque en llegando á esta cuenta,
que es la del alma, es notorio,
de aqui no puedo pasar:
todo se me vá en sacar
ánimas del purgatorio.
¡Cómo almorzariades vos,
Chichon! ¡qué bien sabe, pues,
un torreznito despues
de encomendarse uno á Dios!

El alferez, y su amigo el capitan Lisardo, que se ha prendado de Doña Francisca,

sobrina de la viuda, llegan á informarse de él. Despues de decirles que no ha de murmurar, porque *es muy virtuoso*, comienza asi:

«Mire usté, lo que es la viuda,
es hija de los demonios.
Los mismos ojos la saca
ála pobre Francisquita:
¿vela usté? es una santica,
mas grandísima bellaca:
por casarse anda perdida.
La tia es libidinoa,
y á la niña de envidiosa
no deja galan á vida.

Lisardo. ¿Y entra alguno á ser dichoso?

Chichon. ¡Jesus! ni imajinacion,
que eso era murmuracion
y yo soy muy virtuoso.
Mas ¿ve usté la tia? se indilga,
y por marido rebienta:
se alaba (tenga usté cuenta)
y se alaba y se remilga:
se hace niña de faicion.
Pues ¿ve usté? aunque mas los borre,
treinta tiene, y lo que corre
desde el Señor San Simon.

Lisardo por medio de una carta se introduce en casa de la viuda. Esta y su sobrina se enamoran de él, los lances de amor y de celos, las respuestas del Alferez á la solicitud de Lisardo, que le suplicaba enamorase á la tia para verse libre de sus persecuciones, las necedades de Chichon y las malicias de la criada Margarita, ocupan agradablemente las dos jornadas últimas, hasta que se descubre la ficcion con la llegada del hermano de la viuda. El diálogo es siempre vivo y lleno de sal, y los caractéres están muy bien conservados.

Trampa adelante es en nuestro entender la fábula mas dificil y mas bien conducida de Moreto. D. Juan de Lara, tan caballero por su sangre y sus sentimientos, como pobre, está enamorado de Doña Leonor de Toledo. Millan su criado, para mejorar la suerte de su amo, se aprovecha del amor de Doña Ana de Vargas, señora muy rica, y que está prendada de D. Juan. El infeliz sirviente, por el cual nos interesamos, pues aunque miente y enreda mucho, es solo por socorrer su hambre y la de su señor, tiene que formar dos intrigas á la par, y llevarlas adelante. Una, cuyo objeto es persuadir á Doña Ana, que D. Juan está enamorado de ella, y sacarle letras de cambio con que vestir, engalanar y dar de comer á su amo; y otra, ocultar á este la anterior intriga, en que nunca consentiria la nobleza de su alma, y finjir que el dinero con que mejoran su suerte, es prestado á crédito por un mercader amigo suyo. ¿Qué de artificios ha tenido que inventar la imajinacion fecundísima de Moreto para hacer que ambas ficciones fuesen creidas por algun tiempo, á pesar de la solicitud de Doña Ana por ver y hablar á su supuesto amante, de los celos de Doña Leonor, de la delicadeza de D. Juan, y de la intervencion celosa de los hermanos de ambas, que habian estipulado casar cada uno con la hermana del otro? El espectador, divertido con las continuas tribulaciones de Millan, no se complace ménos con su actividad, con los chistesde su buen humor y con los nuevos enredos que pone en planta para salir de sus apuros. Es una verdadera comedia de Terencio, con mas interes, con mas nobleza que la de los personajes del teatro latino.

En la primera escena hace D. Juan paces con Doña Leonor que estaba celosa: y Millan, que habia procurado sacar algun interes de la reconciliacion, amenazado por su amo, dice:

«¿Hay infamia como aquesta?
¡Que haga las paces de valde
quien há ya un mes que no cena,
y la noche que hay guisado,
se hace de carne de huerta!

Despues dice D. Juan:

«¡Gran gusto son unos celos,
si un dulce fin los concierta!

Millan. Y principalmente cuando
la hora de cenar se llega,
y solo ese plato dulce
hay que poner en la mesa.»

Describe la estrechez á que se hallan reducidos: entre otras cosas habla de las prendas fiadas:

«Las pistolas la tendera
tiene ya de lo fiado
tan cargadas que rebientan.
El broquel há ya tres meses
que tiene la pastelera;
y aun el broquel empeñado
antes dá alivio que pena:
porque con eso tenemos
empeñadas las pendencias.
....
De ir y venir cada dia
al secretario de guerra,
solo traemos mas hambre;
por que dá á las dos audiencia.
Y tras toda esta desdicha
solo es lo que me consuela
que en la córte pretensiones
aunque largas, son inciertas.«

No pueden justificarse mejor las astucias y trampas de Millan para socorrer á su amo, mientras se le daba el premio por los servicios que habia hecho en Flandes.

MORETO.

EL VALIENTE JUSTICIERO.

ARTÍCULO VIII.

Moreto escribió varias comedias de *intriga*, imitando el género de Calderon. En ellas, como en las de su modelo, describe las costumbres caballerosas de la época con facilidad y destreza, formando con naturalidad el enlace, y deshaciéndolo felizmente. Superior en esta parte á Tirso de Molina y á Lope, quedó sin embargo muy inferior al insigne poeta, que entónces procuraban todos imitar; y así, bastará citar los títulos de los dramas mejores que compuso en este género. Estos son *La ocasion hace al ladron*, en

que imitó y mejoró *la Villana de Ballecas* de Tirso de Molina, *el Caballero*, *la Finjida Arcadia*, en la cual quiso ejercitarse en la poesia bucólica, y *la Confusion de un Jardin*. En estas, aunque el lenguaje de los graciosos está siempre lleno de sales y donaires, no aparece la intencion de describir caractéres ni de emplear el azote cómico. Todo el mérito consiste en el movimiento é interes de una fábula complicada.

Mayor talento, aunque siempre inferior al de Calderon, desplegó en la exposicion de una máxima moral ó filosófica. En esta clase de comedias, á las que pudiera darse el título de *ideales*, los interlocutores no son los que inspiran el interes ni aun la fábula misma. Todo el conato del autor es probar una máxima ó una sentencia útil á la humanidad, ó que él crea serlo: y son indiferentes los nombres, las dignidades y las prendas de los personajes. De esta clase son *La fuerza de la ley*, *la fuerza del natural*, *lo que puede la aprension*, máxima ya tratada por Calderon en su comedia de *Gustos y disgustos son no mas que imajinacion*, *la misma conciencia acusa*, *y el licenciado Vidriera*, que nos parece la mejor de Moreto en este género. Cárlos, dotado de valor é instruccion, pero pobre, despues de haber hecho grandes servicios con la espada y la pluma á su soberano, se vé olvidado con ingratitud, tratado con desprecio, vendido por su amigo, pospuesto por su dama y reducido á la última indijencia. Vengóse de la injusticia de los hombres y de la fortuna finjiéndose loco, y tomando por manía decir que era de vidrio y que podria romperse al mas pequeño golpe. Las puertas de palacio que se habian cerrado al hábil jurisconsulto y al valiente guerrero, se abrieron al licenciado Vidriera, que divertia con su aprehension á los grandes y á las damas, que antes no habian hecho caso de su mérito. Fácil es de discurrir cuán interesantes sabria hacer las escenas que resultan de esta combinacion la diestra pluma de Moreto.

Concluirémos con sus comedias y caractéres históricos. Entre estos el mejor sacado es sin disputa el del rey D. Pedro de Castilla en el drama del *Valiente justiciero* que ha quedado en el Repertorio de nuestro teatro, á pesar de la última invasion romántica. Merece, pues, un exámen mas detenido.

D. Tello, Rico hombre de Alcalá, orgulloso por su nacimiento, poderío y riquezas, y tambien por su valor personal, desatiende las quejas de una dama noble, aunque de inferior calidad, á quien habia quitado el honor á favor de la palabra de esposo, y roba á D. Rodrigo, hidalgo de su jurisdiccion, la novia con quien iba á casarse. Acababa de cometer esta última tropelía, cuando el rey D. Pedro, persiguiendo á su hermano Enrique, llegó separado de su gente, adonde oyó las quejas de los agraviados. Para cerciorarse del motivo de ellas, finjiendo ser un caballero del servicio del rey, llega á casa de D. Tello que le recibió con altanería, negándole la silla y dándole un taburete, no permitiendo que se sentase á su mesa aunque estaba comiendo, y manifestando el mayor desprecio del rey y de sus órdenes. D. Pedro, aunque bramando de cólera, disimula por la certidumbre de la venganza.

Apenas vuelve á Madrid, manda llamar al Rico hombre; pero antes de que este llegase, los agraviados siguiendo el consejo que él les habia dado cuando no conocido de ellos, los encontró en el campo, le presentaron su querella. Es admirable el diálogo entre D. Rodrigo y D. Pedro, y característico de las costumbres españolas tanto en el siglo de aquel rey como en el de Moreto.

Rodrigo. «A mi esposa me robó
del modo que ya supisteis.
Pedro. Si vos se lo consentisteis,
tambien lo consiento yo.
Rodrigo. Quitóme la espada y ciego
me atajó accion tan honrada.
Pedro. ¿Y os quitó tambien la espada
que pudisteis tomar luego?
Rodrigo. Yo de su poder no puedo,
señor, mi agravio vengar.
Pedro. ¿Luego se viene á quejar
no la injuria, sino el miedo?
Rodrigo. Esto, señor, no es temer

si no el poder de su nombre.

Pedro. Y cuando está solo ese hombre,
¿riñe con él el poder?

Rodrigo. Pues cuando justicia os pido,
¿qué riña con él mandais?

Pedro. Yo no quiero que riñais,
sino que hubierais reñido.

Rodrigo. No quise, aunque fuera airosa
la accion, darla esa malicia.

Pedro. No va contra la justicia
el que defiende á su esposa:
y habiéndolo ya intentado,
de no haberlo conseguido
quedabais mas ofendido,
mas veniais mas honrado:
que yo, atento á la razon;
podré mandarle volver
á ese hombre vuestra mujer,
pero no á vos la opinion.

Rodrigo. Pues cobraréla mi pecho.

Pedro. Ya os costará mi cástigo,
si lo haceis, aunque ahora os digo
que no estuviera mal hecho.
Andad, que su sinrazon
castigaré.

Rodrigo. ¿Y no podré,
pues sin ella quedaré,
cobrar yo antes mi opinion?

Pedro. Sí y no.

Rodrigo. ¿Pues cuál haré yo
entre un sí y un no que oí?

Pedro. D. Pedro dice que sí,
y el rey os dice que no.

Rodrigo. Pues ya que en mi honor infiero
tal mancha, lavarla es ley;
que aunque me amenaza rey,
me aconseja caballero.»

El rico hombre llega, el rey le recibe con sumo desprecio, le reprende sus demasias, le dá de cabezadas contra un poste, manda llevarle á una prision y le condena á muerte. D. Tello cede al poder; pero no por eso deja de decir que no cederia al valor, si el rey se despojase de su autoridad. D. Pedro se disfraza, le saca una noche de la prision y separándose de él vuelve á encontrarle, escita una pendencia, pelea, le vence y se le dá á conocer. Despues le perdona por intercesion de su hermano D. Enrique con quien se habia reconciliado.

La accion, sumamente grata á un auditorio idólatra del valor y de la honra, lo es mucho mas por los chistes del criado de D. Tello, que es el gracioso: personaje episódico, pero que sirve en este drama como en casi todos los de aquella época, para manifestar las impresiones que dejan en el vulgo los interéses, las ideas y las pasiones de los grandes.

La accion pertenece al siglo XIV, en el cual, como consta de las querellas dadas á los reyes en las córtes, no eran raros los desafueros y tropelías de los señores feudales contra las clases inferiores. Pero tambien eran frecuentes los actos de la justicia real contra los delincuentes: actos que prueban cuán débil fué el imperio del feudalismo en España. Lo que se finje que hizo el rey D. Pedro con el rico hombre de Alcalá, y que realmente hicieron muchos de nuestros reyes en casos semejantes, no se hubiera atrevido á hacerlo ningun rey de Francia con los duques de Normandia y de Borgoña, ó

con los condes de Flandes y de Tolosa, tan poderosos, y á veces mas, en erario y en tropas como los mismos monarcas.

MORETO.

COMEDIAS DE SANTOS.

ARTÍCULO IX.

ESTA clase de dramas, semejantes á los antiguos misterios en que tuvo su cuna el teatro frances, fueron muy comunes en el nuestro; pero como ya estaba introducida la costumbre de que el *gracioso*, figura indispensable de nuestra comedia, fuese criado ó pedísecuo del galan, en la que este era santo era menester que el bufon fuese un aprendiz de santidad, y que al mismo tiempo no perdiese el derecho de hacer reir al auditorio. Calderon, en sus autos sacramentales y en sus comedias de santos, tomó otro rumbo: su genio inagotable le sujirió medios para excitar la risa, sin que esta recayese sobre la santidad misma que se presentaba, ni se espusiesen al ludibrio las cosas sagradas.

Moreto, dotado de mas fuerza cómica que Calderon, y mas rico en la descripcion de los caractéres ridículos, conservó en los graciosos el aire de santidad aparente, y se valió de él para describir los hipócritas y mojigatos, y para hacer ver el semblante que toman las ideas relijiosas en aquellas almas, que no queriendo renunciar á sus vicios, se ven obligadas por su posicion á adoptar las apariencias de la vida devota. En España no era posible entónces poner en el teatro á *Tartufo*, y nadie ignora que fué necesario nada ménos que la autoridad de Luis XIV para que se representase en Francia. La comedia de Moliere en el teatro de Madrid habria sublevado todos los mojigatos, tan poderosos en aquella época, como lo son ahora los hipócritas de impiedad; pero no tuvo inconveniente que se representasen bajo la figura, siempre vulgar y grosera del gracioso, las costumbres y ademanes de la hipocresía: así como en aquella figura, que parecia ser el hirco expiatorio de nuestro teatro, se ridiculizaba con frecuencia la embriaguez, la gula, la cobardía y los demas vicios que proceden de bajeza de alma.

Es verdad que el cómico de Moreto y de sus imitadores en esta clase de comedias llegó algunas veces hasta la profanacion; pero todo se toleraba á favor de la gracia y los chistes en un siglo que conservaba aun con vigor sus creencias. Solo cuando estas se debilitaron, juzgó oportuno la autoridad quitar aquellos espectáculos escandalosos de la presencia del público. La variacion del espíritu de las gentes en esta parte ha sido tan grande, que la comedia del *Diablo predicador* se representó muchas veces, y con buen éxito, á peticion de los interesados en que fuesen mas abundantes las limosnas, y despues se ha pedido, á pesar de estar prohibida por la autoridad, solo para tener el gusto de ver y oir las profanaciones en que abunda.

Citemos algunos pasajes de Moreto que nos hagan conocer cómo describe á sus bufones cuando están barnizados de santidad. En la comedia de *la Vida de San Alejo*, incitando el santo á su criado Pasquin á que sirva á Dios, replica Pasquin.

«¿Y da bien de comer Dios?
Alejo. ¿Puede faltarle si es dueño
de todo lo que hay criado?
El dá á todos el sustento,
las dulzuras, los regalos.
Pasquin. ¿Dulces? no diga mas de eso,
que el corazon me han torcido
esos dulces que dá el cielo.»

Empieza á tirar espada, capa, sombrero todo muy roto, como en señal de renunciar al mundo, y al tirar la calabaza, esclama:

«fuera, mentido veneno;
porque ahora vas llena de agua.»

Llegan á una hermita, cuyas campanas se tocan por sí mismas, anunciando la santidad de Alejo que llegaba, y Pasquin dice:

«Señor, ¡qué presto pagais
la hacienda que por vos dejo!
Uno. ¿Cuál es de vosotros dos?
Alejo. Yo, amigos, no lo merezco.
Pasquin. Aquí está, señores: yo
soy, aunque no lo parezco,
el santo por mis pecados.
¿Hay que comer allá dentro?
Uno. Aunque no es mucho, sí hay.
Pasquin. Pues déjenme á mí con ello:
que yo con mi bendicion,
queriendo Dios, lo haré ménos.
Uno. ¿Quién toca aquestas campanas?
Pasquin. Dos anjelitos traviesos:
no os dé cuidado; que yo
les haré que se estén quietos.»

No se le borra la idea de ser santo, se dá á sí mismo el nombre de *San Pasquin y Pasquiniano*. Le preguntan qué milagro ha hecho, y responde que *no haberse muerto de hambre*, y añade que *no está en la letanía*, por no haber muerto aun. En un soliloquio dice:

«Santo me llaman, y pienso
que lo soy, aunque es espanto
subir de lacayo á santo:
mas debe de ser ascenso.»

En otra ocasion viendo luces en la humilde habitacion de Alejo debajo de la escalera esclama:

«.........mi virtud
es tabardillo del cielo:
vive Cristo, que soy santo
y no acabo de creerlo.»

Antes habia dicho que se iba á echar en oracion para que tuviese buen éxito una accion infame, cual era el robo de la esposa de Alejo por un amante suyo: despues dice que aunque es santo, *se enmendará de serlo* con el tiempo. Nosotros hemos llamado profanaciones á esta mezcla de las truhanadas con el lenguaje de la devocion, y á la verdad no se les puede dar otro nombre á los pasajes citados, que sin embargo no son de los mas fuertes que se encuentran en Moreto, y por eso nos hemos atrevido á copiarlos.

En las comedias de *Santa Rosa del Perú*, *Nuestra Señora de la Aurora* y otras semejantes, se hallarán innumerables pasajes del mismo género, que no citarémos, porque nos parece mas importante examinar una cuestion moral y literaria, que nos sujiere este asunto, á saber:» ¿es capaz la hipocresía de prestarse al ridículo teatral?»

Observemos que Tartufo habla cuando aparenta virtud, como un hombre verdaderamente virtuoso. En este es realidad lo que en el hipócrita es apariencia, la ridiculez

de la hipocresía consiste, pues, en la contradiccion entre lo que es, y lo que el hipócrita quiere aparentar. Pero ¿no es fácil que el ridículo recaiga sobre las apariencias, es decir, sobre el mismo lenguaje relijioso, moral ó patriótico? (porque hay hipócritas de todas clases.) Y en ese caso ¿no seria una inmoralidad y una verdadera profanacion esponer á la risa pública la esterioridad de la virtud, que es lo único que vemos en los hombres; pues el interior de su alma solo pertenece á la jurisdiccion divina? Si esta reflexion, que para nosotros tiene mucho valor, está comprobada por una triste experiencia, inferirémos que no era necesario que fuese hipócrita el presidente Henáult para probibir se representase la comedia de Moliere.

Observemos ademas que la hipocresía es un vicio demasiado aborrecible para que excite la risa en el teatro. Si nos reimos en la representacion del *Tartufo*, no es de este personaje; porque no nos reimos de aquel á quien detestamos; sino por la necedad de Orgon, por la prueba tan ridícula como indecente á que se espuso, y por la necia devocion de Madama Pernette, igual por lo ménos á su irascibilidad.

Es menester en materias morales atenerse siempre á los resultados prácticos. El pueblo que ve en la escena el personaje de un hipócrita, señala despues como tales á los que vea en la sociedad tener el mismo lenguaje y continente. Los resultados de esta disposicion son harto funestos y conocidos, para que no concluyamos que el vicio de la hipocresía no es á propósito para ser descrito en el drama cómico.

No dirémos otro tanto de la gazmoñería ó mojigatería; porque en esta las exterioridades mismas son necias y ridículas. El hipócrita es un malvado que oculta los vicios mas infames bajo las apariencias de virtud. El mojigato es un necio que cree espiar todas sus debilidades con ciertas apariencias muy propias para descubrirle á los ojos perspicaces, y que solo pueden engañar á otros necios como el que las usa.

RUIZ DE ALARCON.

EMPRENDEMOS el exámen y estudio de uno de nuestros mejores poetas dramáticos del siglo XVII, superior á todos en la correccion del estilo, é inferior á muy pocos en la orijinalidad de los pensamientos y en el artificio dramático. Muy cortas noticias biográficas tenemos acerca de D. Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza. Solo sabemos que fué contemporáneo de Montalban, que le cita en el *Para todos*. Sus apellidos anuncian la nobleza de su cuna, y mas aun, la urbanidad caballerosa y siempre sostenida de su lenguaje, y los sentimientos generosos que atribuyó á sus personajes. Es el que mas se acercó á Calderon en estas dos calidades.

Las comedias que conocemos de él, son de varias especies. Entre ellas merecen el primer lugar las de costumbres, y mas que todas, *La verdad sospechosa*, que sirvió de tipo al gran Corneille para escribir su *Menteur*; primer drama cómico del teatro frances que tuviese mérito. Hay otras comedias de Alarcon que pertenecen al género trájico, como *La crueldad por el honor*, *El dueño de las estrellas*, *Lo que mucho vale, mucho cuesta*: las hay en fin de capa y espada, y heróicas. Las dos partes del *Tejedor de Segovia* pueden colocarse en la clase de románticas ó novelescas.

En todas ellas se reconocen como las principales dotes de Alarcon el arte de interesar, que es el alma de la poesía dramática, y la gracia, facilidad y valentía de la espresion con lenguaje esmerado y correcto; esta última prenda es muy poco comun en nuestros escritores dramáticos, ya pervertidos por los vicios del gongorismo, de la sutileza, y de los conceptos de su siglo, ó ya obligados por la precipitacion á dejar mal limadas sus obras. Podrán tal vez notarse algunos trozos demasiado poéticos: mas no aquellos otros defectos. Tiene nobleza y sencillez, versificacion pura y sostenida; adapta el lenguaje al carácter del personaje; en fin, puede mirarse como uno de los padres del idioma en una época en que ya comenzaba á pervertirse.

La direccion de la fábula es la misma que la de Calderon, á quien tomó por modelo

en esta parte; pero le excede en la descripcion de los caractéres, muy poco variada en aquel rey de la escena. Alarcon los supo variar y contrastar, y tres de sus comedias, *La verdad sospechosa*, *Las paredes oyen*, y *La prueba de las promesas*, pueden sufrir la comparacion con las de Terencio, á quien se parece mucho nuestro autor en la elegancia de la diccion y en las intenciones morales de la fábula.

Calderon le excedió en la fuerza poética y en el arte de anudar y desenlazar la accion; Lope en la ternura; Tirso en la malignidad, Moreto en la sal cómica; Rojas en las situaciones trájicas. A todos los demas es superior en estas dotes; y á los colosos que van nombrados, en la correccion sostenida de la frase. El gusto de Alarcon estaba mas exento de vicios, aunque su genio no fuese tan fecundo en bellezas.

Las comedias que hemos leido de él, son todas orijinales, ya en cuanto á los argumentos, ya en cuanto á las situaciones. Leyendo á Moreto, nos acordamos de Lope y de Tirso, aunque mejorados. Calderon se copió muchas veces á sí mismo. Alarcon no copia á nadie, ni se repite. Sus situaciones son siempre nuevas: lo que parecia imposible despues de las mil y ochocientas comedias de Lope de Vega. Sus recursos dramáticos están bien graduados y en proporcion con las situaciones. Su diálogo es vivo, interesante, lleno de gracias y de respuestas inesperadas en las situaciones cómicas, y de emociones terribles en las trájicas.

¿Por qué un poeta de tanto mérito, no solo como autor dramático, sino tambien como hablista, ha sido tan olvidado de nuestros literatos, que apenas eran conocidas sus obras; y de nuestros actores que no las representaban? ¡Cosa estraña! El mérito de Alarcon era reconocido en toda Europa, que aplaudia *el Embustero* de Corneille: y en su misma patria era tan ignorado, que un mal poeta del tiempo y de la escuela de Comella hizo en dos malos actos una mala imitacion de la pieza francesa, sin que el público, ni aun quizá el mismo zurcidor, supiesen á quién se le debia el pensamiento orijinal. Hé aquí uno de los frutos de la reaccion de Montiano y de Moratin el padre. Este gran título y otros muchos de nuestra gloria fueron condenados al olvido por la injusta proscripcion de nuestro antiguo teatro; tan injusta por lo ménos, como la quema absoluta de la librería de D. Quijote, hecha por el ama y la sobrina. Pero los partidos literarios, así como los políticos y los relijiosos no atienden nunca á la gloria nacional. El fanatismo es su única guia.

Cuando el teatro español, abrumado con las producciones ridículas del último tercio del siglo pasado, volvió á dar permiso para representar algunas de nuestras comedias antiguas, una sola se representó de Ruiz de Alarcon, y aun esa, no como suya, sino como de Lope de Vega, á quien se atribuyó en ediciones falsificadas. Seria muy difícil esplicar la razon de este olvido en la misma época que resucitaba Tirso de Molina despues de cerca de dos siglos que desapareció de la escena: porque hasta las preocupaciones del tiempo eran favorables á Alarcon, el mas regular, el mas clásico, por decirlo así, de todos los autores cómicos que fueron contemporáneos suyos.

Tenemos entendido que en estos últimos años se le ha hecho la justicia que merece, y que se han representado con aplauso sus dos mejores comedias de costumbres, *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen*. En Francia, donde ya era conocido su nombre, por la injenuidad noble de Corneille que siempre citó las fuentes de donde sacaba los argumentos de sus dramas, se conocen tambien las comedias de nuestro poeta; y en una de las innumerables colecciones literarias que se publican en Paris, hemos visto el análisis de algunas de ellas. Nada falta ya á la gloria de este ilustre escritor, tan menoscabada mientras vivió por los envidiosos y los ladrones literarios, que imprimieron sus obras bajo otros nombres, segun consta de las quejas del mismo Alarcon en el prólogo de la genuina que publicó.

Este poeta no es de qnellos que para conocerlos debidamente basta examinar una ú otra de sus piezas, y presentar muestras de su estilo. Siendo como es orijinal en todas sus producciones, es preciso examinar las comedias de mérito que escribió, y solo deberán exceptuarse las que, ó por haber sido compuestas en su primera juventud ó en momentos en que la inspiracion dormia, carecen de los rasgos y situaciones dramáticas interesantes, que tanto abundan en sus piezas escojidas. Estas pertenecen á diferentes géneros, y debemos mostrar la habilidad del escritor en cada uno de ellos. Empezarémos, pues, por las de costumbres, que á pesar de cuanto digan los sectarios de la escue-

la de Victor Hugo, serán siempre las mas apreciadas de la porcion instruida del público: porque son las que cumplen mas directamente la condicion impuesta por Horacio á los poetas dramáticos, de mezclar lo útil con lo agradable. Lope de Vega en su *Arte de hacer comedias* dice que las escribia él mismo á despecho de Terencio. Alarcon, sin alterar las formas dramáticas, introducidas por el fundador de nuestro teatro, estudió é imitó perfectamente al cómico latino; cuyo mérito consiste no tanto en la disposicion de la fábula, como en la instruccion moral que resulta de ella.

RUIZ DE ALARCON.

La verdad sospechosa.

ARTÍCULO I.

ESTA pieza es eminentemente moral, y su accion la misma que la de la fábula del zagal que engañaba los pastores gritando que venia el lobo. El resultado es el mismo. No se creyó al mentiroso cuando dijo la verdad, y se halló cojido en su mismo lazo. La máxima que Esopo encerró en un pequeño apólogo la amplificó Alarcon en una comedia en tres jornadas. El embustero es castigado, no solo porque pierde su crédito, sino tambien la mujer que amaba, y la pierde de resultas de sus mentiras. Es imposible ejercer mejor la justicia dramática.

Veamos cómo distribuye y conduce su accion nuestro poeta. D. Beltran, caballero de la primera nobleza de Madrid, orgulloso por su cuna y sus riquezas, pero fiel sectario de todas las tradicciones generosas que pueden disculpar el orgullo aristocrático, recibe á su hijo D. Garcia que venia de Salamanca, donde habia concluido sus estudios en compañía de un letrado que se le habia dado por ayo, y que recibe por premio de su trabajo una majistratura, alcanzada por el influjo del padre de su alumno. Este pregunta al ayo cuando se ven solos, si su hijo tiene algun vicio ó defecto: y el ayo, por mas que quiera atenuarlo, no puede dejar de decirle que entre la gente estudiantina alegre y de poco meollo, habia adquirido D. Garcia el hábito de

«no decir siempre verdad,»

noticia que disgusta en gran manera al pundonoroso D. Beltran.

El informe del buen licenciado era por desgracia muy exacto. D. Garcia sale á pasearse con Tristan, criado de confianza de su padre, y que conocia bien la córte: vé á Doña Jacinta que venia con su amiga Doña Lucrecia, se enamora de ella, llega á hablarla, y en la conversacion le dice que es un caballero indiano, libre y muy rico; pero él mismo queda engañado; porque por el informe que Tristan tomó del lacayo que las acompañaba, cree que el nombre de la que amaba, es Doña Lucrecia de Luna.

Encuentra despues á dos amigos antiguos, que venian hablando de una cena y música dadas á una dama en el rio, y D. Garcia se dá por el héroe de aquella fiesta, describiendo en una pomposa relacion la magnificencia del aparato y de la iluminacion, el mérito de los manjares y la dulzura de las sinfonías. Pero esto no es mas que el preludio de su carácter.

D. Beltran, que trataba de casar su hijo con Doña Jacinta, teniéndola ya avisada, pasa con él, entrambos á caballo, por la calle de esta dama para que le conociese. Jacinta le conoce en efecto; y aunque desde la primera vez que le vió, se agradó de él lo bastante para balancear su antiguo cariño á D. Juan de Sosa, uno de los dos amigos de D. Garcia, la disgustó mucho saber que habia mentido en decir que era indiano y que

la amaba un año habia; pues de D. Beltran supo que acababa de llegar de Salamanca. Ya empieza el mentiroso á recibir el digno castigo con las sospechas que inspira á Jacinta.

Entretanto D. Beltran lleva á su hijo á un paseo solitario, le afea su vicio de mentir, que por Tristan sabia que continuaba, y concluye diciéndole el matrimonio con Doña Jacinta Pacheco. Engañado por el trueque del nombre, para escusarse con su padre, finje que está casado en Salamanca, cuenta cómo la familia de su mujer supuesta le sorprendió una noche, y le puso en la alternativa de morir ó satisfacer su honor. Tan bien pintó su peligro, y la furia de su suegro y cuñado, que el buen D. Beltran le creyó: y D. Garcia quedó muy persuadido á que por lo ménos en aquella ocasion el saber mentir le habia sido útil para libertarse de un matrimonio á disgusto. D. Juan le desafia creyéndole amante de Jacinta; porque estaba persuadido á que habia sido á ella á quien se dió la fiesta en el rio: D. Garcia le miente diciendo que aquel obsequio se hizo á una señora casada; pero aunque mentiroso, es caballero y riñe con D. Juan. Llega el otro amigo y los pone en paz con la noticia de las verdaderas festejadas, que para ir al rio se valieron del cochero y coche de Doña Jacinta y causaron los celos de D. Juan. El duelo cesó; pero los dos amigos quedaron convencidos de que D. Garcia los habia engañado cuando dijo que él habia hecho el convite. En fin en una conversacion que tiene con Jacinta en casa de Lucrecia por la reja y de noche, es cojido en las mentiras que ha dicho, responde con la verdad, no se le cree, y se admira de que no le crean cuando es verdadero.

En la tercer jornada D. Beltran insta á su hijo que vaya á Salamanca á traer su mujer. D. Garcia responde que seria inútil la jornada, porque su esposa está en cinta y en vísperas de parto. El viejo se alboroza con la idea de ser abuelo; pero pone al embustero en grande aprieto preguntándole el nombre de su suegro para escribirle; porque ya se habia olvidado del que le dijo, aunque lo recordó despues. Al fin sale del paso, diciendo que tenia dos nombres, uno propio, y otro que tomó al heredar un mayorazgo que exijia el nombre de *D. Diego* en el poseedor. Despues estando solo con Tristan, le pinta el desafio que tuvo con D. Juan de Sosa, y concluye con decir que le mató, al mismo tiempo que llega D. Juan, adornado de un hábito de Calatrava con que el gobierno habia premiado sus servicios. D. Garcia dice á Tristan que le habian curado por ensalmo, y que él mismo habia visto semejantes curas, y aun sabia las palabras del conjuro que eran hebráicas.

Al fin D. Beltran se informa de que no existia en Salamanca la familia de su imajinado consuegro y sabe que su hijo le ha mentido en cuanto contó desde el amorio hasta el nieto. Su indignacion llega á lo sumo; reprende asperísimamente á D. Garcia. Este da por disculpa su amor á Doña Lucrecia de Luna: mas el padre no lo cree hasta que Tristan, engañado tambien en cuanto al nombre de la dama, confirma su dicho. Entónces D. Beltran pide la mano de Lucrecia para su hijo, se le concede, y Garcia no se desengaña de su error hasta que ve á las dos amigas juntas y descubiertas á la luz del dia. Su castigo es que Jacinta da la mano á D. Juan, que solo aguardaba para pedirla á su padre, mejorar de suerte.

Este castigo, ademas de merecido, es el resultado de su vicio de mentir; pues si cuando D. Beltran le habló la vez primera del casamiento contratado, le hubiese manifestado su pasion y no le hubiese engañado con la conseja de Salamanca; aunque hubiese errado inculpablemente el nombre de la que amaba, habria tenido mas medios de salir de este error. El único defecto de esta comedia, cuya accion está perfectamente combinada y desenvuelta, consiste en los recursos dramáticos, poco verosímiles y á veces inintelijibles, de que se vale Alarcon para perpetuar la equivocacion de D. Garcia acerca del nombre de su amada. Pero nos parece imposible presentar en la escena un carácter mas bien descrito que el del embustero. Su propension á mentir, la facilidad y osadia con que lo hace, los incidentes y circunstancias con que adorna sus narraciones fabulosas, los medios de evasion que tiene cuando ó la memoria le flaquea, ó le cojen en una contradiccion, forman el tipo ideal de un mentiroso, á quien no refrena ni el pundonor, ni el respeto debido á la sociedad, ni la veneracion con que debe acatar á su padre. El carácter de D. Beltran, despues del de D. Garcia, es el mejor desempeñado. ¡Cuán bien descritos están en él los sentimientos pundonorosos de un caballero cas-

tellano! ¡qué buen padre es! ¡cómo le lisonjea la esperanza de tener un nieto! Su credulidad, aun despues de los informes del ayo de su hijo y de Tristan, excita la risa y lástima á un mismo tiempo, y hace resaltar mas la habilidad para mentir de D. Garcia, que consigue engañar tantas veces á quien tan prevenido estaba contra él. Pero esa credulidad es otro rasgo profundo de costumbres. Es muy dificil á quien no sabe faltar á la verdad, persuadirse de que otro le miente.

El carácter de Doña Jacinta es poco amable y nada dramático. Ama á D. Juan por costumbre, y á Garcia por sorpresa. Corazones tan vulgares no son para la comedia, mucho mas si no se introducen para cargarlos de ridiculo. Creemos que la pieza fuera mejor, si Alarcon hubiese descrito en Doña Jacinta una dama altiva, incapaz de transijir con el vicio vergonzoso de la mentira, y que castigase á D. Garcia negándose á recibirle por esposo. Mejor seria esta catástrofe. Es verdad que la habia presentado Calderon en su comedia *El hombre pobre todo es trazas*.

ARTÍCULO II.

El celebre Pedro Corneille presentó al teatro frances esta comedia castellana, con el titulo del *Mentiroso*. Esta pieza fué muy aplaudida en la representacion, y los literatos franceses la aprecian como el primer drama cómico, digno de este nombre, que apareció en el teatro de Paris; asi llama Voltaire á aquel ilustre poeta el fundador de la trajedia francesa por el *Cid*, de la comedia por el *Menteur*, y de la ópera por la *Psiquis*, que escribió en compañía de Moliere.

La comedia francesa copia todas las fábulas é invenciones de D. Garcia en la española; pero con mucho discernimiento. Se conoce el tino dramático de Corneille en que el embustero, en vez de finjirse indiano, cuando habla á su amada, ficcion de ninguna importancia en Paris, se finje oficial, cuyo valor y hazañas habia citado la Gaceta: lo que era muy oportuno para ser bien visto de las damas en el reinado belicoso de Luis IV.

Las mentiras de la cena y música dada en el rio, de su casamiento, de su finjida esposa en cinta, de la muerte de su rival, las salidas que da cuando se olvida del nombre de su consuegro, cuando su dama le estrecha, cuando su criado vé vivo al que creia muerto, y el descrédito que sufre por un vicio tan indecoroso, estan en la comedia francesa enteramente copiadas de la española, igualmente que las sales y gracias; y aun Corneille añade de su cosecha una que ha quedado en proverbio en Francia contra los fanfarrones. Cuando el criado ve vivo y con salud al rival de su amo, dice:

«Les gens que vous tuez, se portent assez bien.»

«Los hombres que vos matais
gozan de buena salud.»

Dos son las diferencias que notamos entre una y otra composicion: una, relativa al carácter del padre del embustero: otra, á la catástrofe del drama: y en una y otra nos parece superior Alarcon á Corneille.

El padre en la comedia francesa no es mas que un viejo de Terencio ó de Plauto que se deja engañar por su hijo: no es asi el *D. Beltran* de Alarcon: no es un carácter vulgar: es un caballero que mira como un gran infortunio el defecto de su heredero, defecto que conoce por los informes de su ayo y del criado Tristan: defecto que reprende agriamente. Si apesar de sus noticias y de sus consejos, el hijo le engaña ¿quién no ve que este rasgo sirve para dar mejor á conocer el carácter del mentiroso? Nos parece, pues, que Corneille suprimió con muy mal consejo las primeras escenas de la pieza española, en las cuales se desplega el carácter de D. Beltran. Quizá lo haria por observar mas estrictamente las leyes severas del teatro frances que no permitian mudar el lugar de la escena en un mismo acto, ni introducir un personaje como el ayo, que no debia volver á parecer. Pero no faltaban recursos dramáticos á

Corneille para producir el mismo efecto con otros medios, y ademas ¿qué son las leyes convencionales comparadas con la pérdida de un carácter tan noble y tan bien descrito como el del padre de D. García?

En la catástrofe de Alarcon no sale el embustero de su equivocacion acerca del nombre de la que ama, sino en el momento en que la ve casar con D. Juan, y asimismo precisado á casar con Lucrecia. En la catástrofe de Corneille conoce su error antes de la última escena: se halla preparado á sufrir las consecuencias sin gran pesadumbre, porque Lucrecia le ha parecido muy hermosa; miente de nuevo finjiéndole que siempre ha sido el objeto de su amor; en vez de ser humillado, queda desairada Jacinta, porque siempre humilla á una mujer hallarse engañada cuando cree haber hecho una conquista. Asi queda el drama sin efecto moral; y el vicio que se ha descrito tan bien no recibe mas castigo que el de haberse visto el vicioso espuesto á algunos peligros. La ley de la espiacion está violada.

Es verdad que el desenlace de Corneille es mas natural; pues Alarcon, para perpetuar el error de D. García recurre á medios que casi no se entienden, defecto principal de la comedia española. Mas no es este el motivo que tuvo Corneille para variar la catástrofe. Hé aqui lo que dice en el exámen de su obra sobre esta materia: «El autor español hace que el mentiroso se equivoque en castigo de sus embustes y le obliga á dar la mano á Lucrecia á quien no ama: como siempre yerra su nombre y cree que es el de Jacinta, presenta á esta la mano cuando se le concede por esposa la otra; y dice con vehemencia al advertirle su error, que si se ha engañado en cuanto al nombre no en cuanto á la persona. Entónces el padre de Lucrecia le amenaza con la muerte si no casa con su hija despues de haberla pedido; y su mismo padre repite la amenaza. A mí me ha parecido algo dura esta manera de concluir la pieza, y he creido que un casamiento ménos forzado seria mas del gusto de nuestro auditorio. Por esto le he atribuido en el quinto acto cierta inclinacion á Lucrecia, para que cuando conozca la equivocacion de los nombres, haga de la necesidad virtud con ménos violencia.»

Estas razones no nos convencen. El embustero merece ser humillado, y no lo es en el final de Corneille: falta, pues, la consecuencia natural é indeclinable del vicio, en la cual consiste la justicia dramática. El castigo de D. García no es casar con Lucrecia, hermosa, rica y que le ama; sino perder á Jacinta á quien él se inclinaba, y este castigo lo reduce casi á nada la combinacion de Corneille. En la de Alarcon se verifica con toda la severidad correspondiente á lo mucho que se ha afeado en toda la pieza el vicio de la mentira.

Corneille puede tener razon en recurrir al sentimiento del auditorio frances; porque la galanteria de esta nacion era muy diferente de la nuestra en aquel siglo. Obsérvese que ninguna de las mentiras que atribuyen uno y otro autor al protagonista, son de aquellas que hacen infame y detestable al que las dice. Casi todas son inventadas á favor de los intereses del amor, y esto merecia tanta induljencia en Francia, que casi podian pasar entónces por ardides y aun por gracias. Despues se ha visto que acciones mucho mas negras no han deshonrado á los que las han cometido, y en el siglo XVIII el nombre de *roué* (como quien dijera *ahorcado*) que se daba á los que engañaban ó se portaban mal con las mujeres, lejos de ser un título de ignominia lo era casi de gloria, porque suponia el mérito necesario para hacerse amable al bello sexo. A tal punto llegó la degradacion de las costumbres. Pero la gravedad española miró siempre con odio y desprecio, y nos lisonjeamos de que aun dura este justo sentimiento, el hábito de mentir aun en las guerras amorosas.

Esto quiere decir que cada uno de estos insignes poetas graduó la expiacion dramática segun las ideas y sentimientos de su nacion, y segun la importancia que en una y otra se daba á las culpas del mentiroso. Alarcon ha sido fiel intérprete de las máximas que profesaban los caballeros de su tiempo. No tenemos tantos datos para juzgar si Corneille se ha acomodado con igual fidelidad á las de los cortesanos de Luis XIV. Solo dirémos que entónces el amor en España era un culto, en Francia una galanteria.

No concluirémos este artículo sin citar el dictámen de Corneille, juez tan decisivo en materias dramáticas, sobre la comedia de Ruiz de Alarcon. «El argumento de

esta pieza me parece tan injenioso y tan bien manejado, que segun he dicho muchas veces y ahora lo repito, daría dos de mis mejores composiciones, porque fuese invencion mia. Se ha atribuido al famoso Lope de Vega; pero hace poco que llegó á mis manos un tomo de D. Juan de Alarcon, en el cual la reclama este autor, y se queja de los impresores que la han dado á luz bajo otro nombre.... Sea de quien fuere, es injeniosísima, y nada he leido en español que me haya gustado mas.»

Corneille puso en la escena francesa la segunda parte del *Mentiroso*, que no gustó, sacada de otra comedia española que asegura ser de Lope de Vega. Como este no pudo darle el mismo título que Corneille, hemos procurado averiguar cuál sea por el argumento; pero hasta ahora han sido inútiles nuestras indagaciones.

ARTÍCULO III.

PRESENTEMOS algunos pasajes de esta comedia, por los cuales se justificará cuanto hemos dicho acerca de la elocucion de Alarcon.

Viendo el ayo de Don Garcia lo mal que habia sentado á su padre el informe que le dió de su vicio, trata de suavizarlo diciendo:

«En Salamanca, señor,
son mozos, gastan humor,
sigue cada cual su gusto.
Hacen donaire del vicio,
gala de la travesura,
grandeza de la locura;
hace en fin la edad su oficio.
Mas en la corte mejor
su enmienda esperar podemos,
donde tan validas vemos
las escuelas del honor.
Beltran. Casi me mueve á reir
ver cuán ignorante está
de la corte: ¿luego acá
no hay quien le enseñe á mentir?
En la corte, aunque haya sido
un estremo Don Garcia,
hay quien le dé cada dia
mil mentiras de partido.»

Obsérvese el resentimiento con que habla el padre contra el ayo, aunque solo le dió el informe á instancia suya: resentimiento injusto, pero natural en un viejo apesadumbrado. Obsérvese tambien el tratamiento impersonal, sin llamarle ni de *tú* ni de *vos*. Asi trataban entónces las personas de distincion á los que dependian de ellos, sin estar precisamente empleados en su servicio personal.

El mismo desabrimiento conserva D. Beltran en toda la escena. Diciéndole el ayo que no puede detenerse en la corte, porque le espera el empleo de majistratura que le han dado, replica el viejo:

«Ya entiendo: volar quisiera
porque va á mandar: á Dios
Letrado. Guardeos Dios: dolor estraño
le dió al buen viejo la nueva.
Al fin el mas sabio lleva
agriamente un desengaño.»

En el primer diálogo que tienen D. Garcia y Tristan, describe este muy bien las diferencias de mujeres poco honestas que habia en Madrid, comparándolas con las diversas clases de astros. Es un trozo bien escrito y versificado, aunque algo picaresco y libre: concluye esta injeniosa astrolojía, diciendo:

«Y asi, sin fiar en ellas,
lleva un presupuesto solo,
y es que el dinero es el polo
de todas estas estrellas.»

Diciendo D. Garcia á Jacinta que es indiano, y muy rico, replica:

Jacinta. ¿Y sois tan guardoso
como la fama los hace?
Garcia. Al que mas avaro nace
Hace el amor dadivoso.»

La descripcion de la cena y música está hecha en un tono poco diferente del épico: es un pasaje de poesía descriptiva, en que el autor se permite hipérboles atrevidos, que allí están bien colocados para mostrar la audacia y la facilidad en mentir. Para manifestar el estilo de esta relacion, citarémos los siguientes versos:

«Apenas el pie que adoro
hizo esmeraldas la yerba,
hizo cristal la corriente,
las arenas hizo perlas:
cuando en copia disparados
cohetes, bombas y ruedas,
toda la rejion del fuego
bajó en un punto á la tierra.

Jacinta intentando satisfacer á D. Juan celoso, dice:

Juan. «¿Tú eres cuerdo?
¿Cómo cuerdo,
amante y desesperado?
Jacinta. Vuelve, escucha, que si vale
la verdad, presto verás
cuán mal informado estás..
Juan. Voime que tu tio sale.
Jacinta. No sale: escucha que fio
satisfacerte.
Juan. Es en vano,
si aqui no me das la mano.
Jacinta ¿La mano? Sale mitio.»

Esta vivacidad y gracia en el diálogo es muy frecuente en Alarcon.

Hé aqui los consejos de D. Beltran á su hijo, que le avisó que iba á los trucos á divertirse un rato:

«No apruebo que os arrojeis,
siendo venido de ayer
á daros á conocer
á mil que no conoceis:
sino es que dos condiciones
guardeis con mucho cuidado,
y son, que jugueis contado,
y hableis contadas razones.

Puesto que mi parecer
es este, haced vuestro gusto.»

Cuando despues sabe por Tristan que

......en término de un hora
echó cinco ó seis mentiras.»

Se queja asi:

......«¡Santo Dios!
pues esto permitis vos,
esto debe de importar.
¿Á un hijo solo, á un consuelo
que en la tierra le quedó
á mi vejez triste, dió
tan gran contrapeso el cielo?
Ahora bien, siempre tuvieron
los padres disgustos tales:
siempre vieron muchos males
los que mucha edad vivieron.

En la reprension que da á su hijo hay muy excelentes versos:

¿Posible es que tenga un noble
tan humildes pensamientos,
que viva sujeto al vicio,
mas sin gusto y sin provecho?
El deleite natural
tiene á los lascivos presos:
obliga á los codiciosos
el poder que da el dinero:
el gusto de los manjares
al gloton: el pasatiempo
y el cebo de la ganancia
á los que cursan el juego:
su venganza al homicida,
al robador su remedio:
la fama y la presuncion
al que es por la espada inquieto:
mas de mentir ¿qué se saca
sino infamia y menosprecio?»

Tristan echa en cara á García que le haya mentido la muerte de D. Juan, y él replica:

«Sin duda que le han curado
por ensalmo.

Tristan. Cuchillada
que rompió los mismos sesos,
¿en tan breve tiempo sana?

García. ¿Es mucho? ensalmo sé yo
con que un hombre en Salamanca,
á quien cortaron á cércen
un brazo con media espalda,
volviéndosele á pegar,
en ménos de una semana,
quedó tan sano y tan bueno
como primero.

Tristan. Ya escampa.

García. Esto no me lo contaron,

lo ví yo mismo.

Tristan. Eso basta.

Garcia De la verdad por la vida
no quitaré una palabra.

Tristan. ¡Qué ninguno se conozca!
Señor, mis servicios paga
con enseñarme ese ensalmo.

Garcia. Está en dicciones hebráicas,
y si no sabes la lengua,
no has de poder pronunciarlas.

Tristan ¿Y tú sábesla?

Garcia. ¡Qué bueno!
mejor que la castellana:
hablo diez lenguas.

Tristan. Y todas
para mentir no te bastan.

RUIZ DE ALARCON.

Las paredes oyen.

ARTICULO I.

Doña Ana de Contreras, viuda noble, rica y hermosa, es amada de dos caballeros, que si bien iguales en sangre, son muy diferentes en las dotes de naturaleza, fortuna y moralidad. D. Mendo es galan, hacendado y correspondido de Doña Ana, pero murmurador y maldiciente: D. Juan, desairado en el rostro y talle, pobre de bienes, y desdeñado de la que ama, es sin embargo un modelo de sentimientos generosos, de verdadero amor, de cortesía y afabilidad.

D. Mendo, antes de enamorar á Doña Ana, habia querido á Lucrecia, y aun le conservaba algun cariño. Hablaba mal de ella en su ausencia; pero le escribia papeles en que no trataba muy bien á su actual querida. Se vé, pues, que no era un galan de Calderon, ni podia serlo. Un hombre maldiciente no puede estimar á nadie; y el amor sin estimacion, ha de carecer de delicadeza y de constancia.

Doña Ana que estaba muy prendada de él, le oye desde su reja una noche de San Juan, decir al duque de Urbino, mil defectos de ella, impugnando á D. Juan que ensalzaba con el entusiasmo del amor, sus prendas y virtudes. Tambien cae en sus manos una de las cartas que D. Mendo escribia á Lucrecia. Su indignacion llega á lo sumo y le despide. D. Mendo quiere robarla de un coche en que pasaba de Alcalá á Madrid, y es herido por el duque, enamorado tambien de Doña Ana, y por D. Juan, que disfrazados de cocheros la iban sirviendo en aquel viaje.

La maledicencia y este último atentado del galan querido, y la excelente conducta y los nobles sentimientos de D. Juan, que se consuela de la pérdida de su amada, con la idea de que seria esposa del duque, producen en el corazon de la dama, aborrecimiento declarado á D. Mendo, y amor verdadero á D. Juan, con el cual se casa al fin. D. Mendo aspira como en despique á la mano de Lucrecia; mas esta la dá á un conde, primo y amigo del maldiciente, que le vende porque ama á Lucrecia; y que justifica con su conducta la imposibilidad de que encuentre quien le ame verdaderamente un hombre mal hablado.

Este es el argumento del drama. Se vé, pues, que hay en él una intencion moral, El castigo de la maledicencia es mucho mayor que el de la costumbre de mentir en *la Ve.*-

dad sospechosa, porque tambien lo es el delito. El mentiroso en efecto, cuando sus mentiras no hacen daño á otro, es ridículo: el maldiciente excita el odio y la execracion. En toda la comedia se procura hacer aborrecible este vicio; y D. Mendo recibe por pena el desprecio de sus amadas, una herida y las amenazas que se le hacen en la catástrofe, si no corrije su perversa inclinacion.

En este drama hay una de aquellas situaciones difíciles que suelen ser el exámen de los poetas cómicos. Doña Ana pasa desde ser amante de D. Mendo, despreciando á D. Juan, á amar á este y aborrecer al que queria y con el cual iba á casarse. Estas mutaciones son el escollo mas funesto de los poetas noveles: porque es menester hacerlas sin alterar el carácter del personaje, justificar ademas la alteracion, y verificarla por grados. En semejantes ocasiones es mas necesaria que nunca la regla de proporcionar los medios á los fines; porque la mudanza parecerá absurda y gratuita, si no se atribuye á motivos muy poderosos. Alarcon ha tenido cuidado de esponerlos con mucha habilidad.

1.° Doña Ana es viuda y recojida: ignoraba el defecto de D. Mendo; enamoróse de él por su buen talle, gala y discrecion, asi como la enfadaba D. Juan por su mala cara y vestido. La suya era de estas pasiones tranquilas, que sin ser delirantes, bastan á hacer feliz un matrimonio entre personas virtuosas y de razon. Pero toda su ilusion debió desaparecer cuando le oyó ofenderla en su hermosura, en su edad, que son las cosas que mas sienten las mujeres, y por añadidura en su entendimiento.

2.° Añádese á esto el aprecio que vá cobrando á D Juan por la nobleza con que siendo desdeñado, vuelve por ella: la carta de D. Mendo á Lucrecia, que revela á Doña Ana toda la perversidad de su amante; y en fin, las continuas advertencias y sujestiones de su criada y confidenta Celia, favorable á D. Juan por lo bien que este la trataba, y enrabiada contra D. Mendo desde que una noche la llamó *vieja*: ofensa tanto mas sensible, cuanto debia ya de ser algo entrada en años, segun la libertad con que habla á su señora.

3.° Ultimamente el lance del coche acabó de mostrar lo que podia esperar de su amante: y viendo al mismo tiempo el amor generoso de D. Juan que se sacrificaba por el bien de ella, rindió su corazon, no á exterioridades que suelen ser engañosas, sino á las prendas del alma y á la noble pasion de aquel caballero. Todo esto cabe muy bien en el carácter virtuoso y delicado de la dama.

En cuanto á los de D. Mendo y D. Juan, están perfectamente dibujados. Hé aquí cómo habla el maldiciente de las damas que habia querido antes que á Doña Ana.

Conde. «A mi señora Lucrecia
dad, Ortiz, ese papel.
Ortiz. Guárdeos Dios.
Mendo. Cosa cruel,
conde, es una mujer necia.
Conde. ¿Cómo?
Mendo. Con celos y amor
sale Lucrecia de sí.
Conde. ¿Con causa, D. Mendo?
Mendo. Sí:
mas tanto el yerro es mayor.
....
Conde. ¿Qué hay de Teodora?
Mendo. Queria
que yo fuese su marido,
como si hubiesen nacido
mis abuelos en Turquia.»

Paseándose la noche de San Juan con el duque y el amante desfavorecido, dá libre curso á su lengua satírica.

Mendo. «Esta es la calle Mayor.

Juan. Las Indias de nuestro polo.
Mendo. Si hay Indias de empobrecer
yo tambien Indias la nombro.
Juan. Es gran tercera de gustos.
Mendo. Y gran corsaria de tontos.
Juan. Aqui compran las mujeres.
Mendo. Y nos venden á nosotros.
Duque. ¿Quién habita en estas casas?
Juan. D. Lope de Lara, un mozo
muy rico, pero mas noble.
Mendo. Y ménos noble que tonto.
Duque. Tened, que bailan allí.
Juan. San Juan es fiesta de todos.
Mendo. Yo aseguro que van estos
mas alegres que devotos.
Duque. ¿Quién vive aquí?
Juan. Una viuda
muy honrada y de buen rostro.
Mendo. Casta es la que no es rogada:
alegres tiene los ojos.
Juan. Esta imájen puso aquí
un estranjero devoto.
Mendo. Y entre aquestas devociones
no le sabe mal un logro.
Juan. Un rejidor de esta villa
hizo este hospital famoso.
Mendo. Y tambien hizo los pobres.»

Cuando llegan los tres paseantes á casa de Doña Ana, celebrando D. Juan la hermosura de esta dama, dice D. Mendo, temiendo que aquel elojio inspirase al duque deseos de verla:

«Ciego sois ó yo soy ciego,
ó la viuda no es tan bella.
Ella tiene el cerca feo,
si el lejos os ha agradado,
que yo estoy desengañado
porque en su casa la veo.
Duque. ¿Visitáisla?
Mendo. Por pariente
alguna vez la visito:
que si no, fuera delito
segun es de impertinente.
Ana. ¡Ah traidor!
Mendo. Si el labio mueve
su mediano entendimiento,
helado queda su aliento
entre palabras de nieve.
....
Pues la edad no sufre engaños
aunque la tez resplandece.
....
Mil botes son el jordan
con que se remoza y lava:
Duque á Mendo. ¿Pues cómo D. Juan la alaba?
Mendo al Duque. Para entre los dos, D. Juan
es un buen hombre, y si digo

que tiene poco de sabio,
puedo sin hacerle agravio.»

Mientras están paseándose, suenan cerca de alli cuchilladas; mas el duque exorta á sus amigos á seguir á unas damas que le han gustado, y Mendo dice á D. Juan motejando al duque:

...............«es mas devoto
de mujeres que de espadas.»

No puede describirse mejor el carácter del mal hablado. Pero este espíritu de sátira y murmuracion se desenvuelve mas en los dos actos siguientes, y se manifiesta toda la vileza y ruindad de un alma, poseida del vicio de la maledicencia.

ARTÍCULO II.

LA bajeza del alma de D. Mendo se conoce no tanto en los rasgos de maledicencia que notamos en nuestro artículo anterior, como en los ruines pensamientos que le sujiere el mal éxito de sus empresas amorosas. Cuando conoce que Doña Ana sabe que habló mal de ella, cree que D. Juan la llevó el chisme, y dice:

«Yo colijo que D. Juan
de Mendoza, mal mirado,
la contienda te ha contado
de la noche de S. Juan:
que conozco esas razones
que el necio dijo de tí,
porque yo le defendí
tus divinas perfecciones.
....
Mas ya que estás de esa suerte
de mí, señora, ofendida,
porque le dejé la vida
á quien se atrevió á ofenderte,
no me culpes: que el estar
el duque Urbino presente
pudo de mi furia ardiente
el ímpetu refrenar.»

Aquí es D. Mendo no solo maldiciente, sino mentiroso tambien. Prosigue así:

«Si por eso me privabas
de ver ese cielo hermoso,
vuelve: que presto por mí
cortada verás la lengua
que en tus gracias puso mengua.
Ana. Pues guárdate tú de tí.
Mendo. ¿Yo de mi? ¿Luego yo he sido
quien te ofendió?
Ana. Claro está:
¿quién sino tú?
Mendo. ¿Cuánto vá
que ese falso fementido,
lisonjero universal
con capa de bien hablado,

por adularte ha contado
que él dijo bien y yo mal?

....

Ana. *Para entre los dos, D. Juan*
es un buen hombre, y si digo
que tiene poco de sabio,
puedo sin hacerle agravio.
Vuestro deudo es y mi amigo:
mas esto no es murmurar.

Mendo. Eso dije á solas yo
al duque que se admiró
de verle vituperar.
lo que yo tanto alabé.

Ana. Dilo al revés.

Mendo. Segun esto
quien contigo mal me ha puesto
el duque sin duda fué.
¿Aun no ha llegado á la córte
y ya en enredos se emplea?»

Esta escena es de grande efecto. El espectador, ya interesado á favor de D. Juan, y contrario á D. Mendo, se complace en ver que el maldiciente, incapaz de adivinar cómo supo Doña Ana aquella conversacion, hace peor su causa, á cada palabra que dice: y mucho mas, cuando le escuchaban retirados el duque y D. Juan disfrazados de cocheros.

Mendo despues de ser herido por los cocheros supuestos, habla del lance al conde su primo, y le dice:

«Yo tengo una sospecha;
que siempre estas viudas mozas,
hipócritas y santeras
tienen galanes humildes
para que nadie lo entienda.
Tal valor en un cochero
los celos no mas lo enjendran,
que nunca así por leales
los hombres bajos se arriesgan.
Esto se viene rodado,
que sino, no lo dijera:
que ya sabeis que no suelo
meterme en vidas ajenas.

Conde (*aparte.*) Así tengas la salud.»

No disgustará á nuestros lectores ver el contraste con este carácter, á la par odioso y ridículo, del de D. Juan, modelo de amantes y de caballeros. Declara su amor á Doña Ana con toda la ternura y la desconfianza propias de su situacion, y despues de haber concluido, dice Doña Ana:

«Pues, señor D. Juan, á Dios.

Juan. Tened; ¿no me respondeis?
¿De esa suerte me dejais?

Ana. ¿No habeis dicho que me amais?

Juan. Yo lo he dicho, y vos lo veis.

Ana. ¿No decis que vuestro intento
no es pedirme que yo os quiera
porque atrevimiento fuera?

Juan. Así lo he dicho, y lo siento.

Ana. ¿No decis que no teneis
esperanza de ablandarme?

Juan. Ya lo he dicho.
Ana. Y que igualarme
en méritos no podeis
¿vuestra lengua no afirmó?
Juan. Yo lo he dicho de este modo.
Ana. Pues si vos lo decís todo,
¿qué quereis que os diga yo?»

Esta manera picante de despedir á un desdeñado, exaspera á D. Juan, y esclama:

«¡Oh, venga la muerte, acabe
con vida tan desdichada;
que solo puede su espada
remediar pena tan grave!
¿Qué delito cometí
en quererte, ingrata fiera?
Quiera Dios.... pero no quiera,
que te quiero mas que á mí.»

Cuando el duque, viendo á Doña Ana, se enamoró de ella, le dice á D. Juan su criado:

«El duque es muy poderoso,
llevarála.
Juan. Por lo ménos,
si vence, alivio será
que por un duque la pierdo;
y si no consolaráme
ver que lo que yo no puedo,
tampoco ha podido un duque.

Cuando ha triunfado en fin de sus dos rivales, pide con entereza celos á Doña Ana de haber visto en sus manos un papel de D. Mendo.

Doña Ana, ¿qué te ha obligado
á pretenderme engañar?
¿qué te puedo yo importar
no querido y engañado?
....
Mejor modo de obligar
fuera no haberlo leido;
que quien escucha ofendido,
cerca está de perdonar.
¿Ajeno papel recibes
cuando mia te has nombrado?
ó poco me has estimado,
ó livianamente vives.
De donde he ya conocido
que vivir me está mas bien
desdichado en tu desden
que en tu favor ofendido.

No citamos ejemplos de elocucion, porque los ya presentados á otro propósito bastan para manifestar la correccion y pureza de lenguaje de este poeta excelente.

RUIZ DE ALARCON.

El exámen de maridos.

ARTÍCULO I.

Aunque las comedias *Las paredes oyen* y *La verdad sospechosa* pertenecen, y quizá demasiado á la clase de las de intriga, es tan patente en una y otra la intencion moral del poeta, que se ha debido separarlas de las demas de este autor, cuyo mérito principal consiste en la complicacion y feliz desenlace de la fábula. Tales son *El semejante á sí mismo*, *Quién engaña mas á quién*, *Los empeños de un engaño, etc.* De esta clase solo elejirémos para analizarla el *Exámen de maridos ó Antes que te cases mira lo que haces*; que es la única de este género, representada en nuestros dias; es tambien una de las que Alarcon reclamó como suyas, habiéndose atribuido á Lope en ediciones furtivas.

Una huérfana, jóven, noble, hermosa y rica, habiendo recibido de su padre moribundo el consejo tan proverbial como mal seguido, *Antes que te cases mira lo que haces*, obliga á todos los aspirantes á su mano á hacer informacion de sus méritos y á sufrir que se examinen en juicio contradictorio sus buenas y malas cualidades. Doña Ines ama al marques Fadrique; y el enlace de la pieza consiste en que su pasion es contrariada por el exámen; porque otra mujer que tambien le amaba y está interesada en desconceptuarle con Ines, le da informes aunque falsos, verosímiles, de defectos ocultos y no tolerables. Vacila, pues, entre el amor y la razon la aflijida dama. Una casualidad presenta el remedio á este inconveniente y prepara el desenlace de la comedia.

Ochavo, criado del marques, se esconde en casa de Doña Ines en una chimenea, engañado por una criada, y oye la conversacion de la dama con su mayordomo, y los supuestos defectos de su amo, á quien declara cuando lo encuentra, todo lo que ha oido. El conde D. Cárlos, amigo y competidor del marques, que continúa en la oposicion por solo lucir su gala é injenio, porque estaba ya tratado de casar con otra dama, desengaña á Doña Ines, y cede el premio que habia ganado á su amigo.

Los caractéres son excelentes, llenos de nobleza y de generosidad, escepto el de Doña Blanca, cuyas imposturas contra D. Fadrique no tienen mas disculpa que el amor. La elocucion es tan pura y correcta como en las demas comedias de Alarcon, y los dialogos están llenos de gracia y vivacidad. El interés de la accion es siempre sostenido y crece succesivamente hasta el fin.

El marques D. Fadrique se despide del amor de Doña Blanca de esta manera urbana y picante:

«Cuando empezó mi deseo
á mostrar que en tí vivía,
ni aun la esperanza tenia
del estado que hoy poseo.
Entónces tú, como á pobre,
te mostraste siempre dura,
que el oro de tu hermosura
no se dignaba del cobre.
Heredé por suerte; y luego,
ó fuese ambicion ó amor,
mostraste á mi ciego ardor
correspondencias de fuego:
mas la herencia que la gloria

me dió de tu venci miento,
fué tambien impedimento
para gozar la victoria;
pues estoy, Blanca, obligado
á dar la mano á mujer
de mi linaje, ó perder
la posesion del estado.
Esta ocasion me desvía
de tí; pues segun arguyo,
ni rico puedo ser tuyo,
ni pobre quieres ser mia.
Perdida, pues, tu esperanza,
si otra doy en celebrar,
es divertirme, no amar:
es remedio, no mudanza.
Asi que á no poder mas
mudo intento: si pudieres
haz lo mismo, que si quieres;
mujer eres, y podrás.»

La escena mejor escrita de todas es la de Doña Ines con su mayordomo Beltran, que le informa de las calidades de sus pretendientes.

Beltran. D. Juan de Vivero,
mozo galan, gentil hombre,
galiciano caballero:
es modesto de costumbres,
aunque dicen que fué un tiempo
á jugar tan inclinado,
que perdió hasta los arreos
de su casa y su persona;
pero ya vive muy quieto.
Ines. El que jugó, jugará.
Borradle.
....
Beltran. Este es D. Juan
de Guzman, noble mancebo.
Ines. ¿No es este el que ayer traia
una banda verde al cuello?
Beltran. Ese mismo.
Ines. Pues yo dudo
que escape de loco ó necio,
que preciarse de dichoso
nunca ha sido accion de cuerdo.
Ines (leyendo) En tanto que el máximo planeta en su giro
veloz ilustre el orbe, y sus piramidales
rayos iluminen mis vitreos ojos...
¡Oh qué fino mentecato!
Beltran. ¡Y qué puro majadero!
¿quieres oir su consulta?
Ines. No Beltran, borradle presto,
y al márjen poner así:
este se borra por necio,
no se consulte otra vez,
porque es falta sin remedio.
....
Beltran. D. Guillen

de Aragon se sigue luego,
de buen talle y gentil brio:
sobre un condado trae pleito.

Ines. ¿Pleito tiene el desdichado?

Beltran. Y dicen que con derecho;
que sus letrados lo afirman.

Ines. Ellos ¿cuándo dicen ménos?

Beltran. ¡Gran poeta!

Ines. Buena prenda,
cuando no se toma el serlo
por oficio.

....

Beltran. Consulta
del conde D. Juan.

Ines. Ya entiendo.

Beltran. Es andaluz, y su estado
es muy rico y sin empeño,
y crece mas cada dia
que trata y contrata.

Ines. Eso
en un caballero es falta:
que ha de ser el caballero
ni pródigo de perdido,
ni de guardoso avariento.

Beltran. Dicen que es dado á mujeres.

Ines. Condicion que muda el tiempo:
casará y amansará
al yugo del casamiento.

Beltran. No es puntual.

Ines. Es señor.

Beltran. Mal pagador.

Ines. Caballero.

Beltran. Avalentado.

Ines. Andaluz.

Beltran. Es viudo.

Ines. Borradle presto:
que quien dos veces se casa,
ó sabe enviudar ó es necio.

....

Beltran. Solo el marques D. Fadrique
resta ya; sus prendas leo.

Ines. Decidme ¿qué informacion
hallasteis de los defectos
que aquella mujer me dijo?

Beltran. Que son todos verdaderos.

Ines. ¿Qué? ¿son ciertos?

Beltran. Ciertos son.

Ines. Pues borradle: mas teneos,
no le borreis, que es en vano,
entretanto que no puedo,
como su nombre en el libro,
borrar su amor en mi pecho.»

¡Hermoso rasgo de pasion y de carácter!

ARTÍCULO II.

COMO el asunto de este drama es una competencia entre rivales, proporcionó naturalmente á su autor desplegar las ideas y sentimientos caballerosos de su siglo. En ellos se distinguian sobre todos D. Fadrique y D. Cárlos.

Estos caballeros eran amigos; pero D. Fernando de Herrera, padre de Doña Blanca, pide á Cárlos que se interese con D. Fadrique para que deje el obsequio de su hija que daba escándalo, y concluye diciendo:

«pues lo ha de hacer el acero,
si vos, Conde, no lo haceis.»

El conde D. Cárlos le responde:

«el intentarlo os prometo,
pero el conseguirlo no:
mas esto solo fiad,
pues de mí os quereis valer:
que el marques ha de perder
ó su amor ó mi amistad.»

En cumplimiento de su promesa habla á D. Fadrique sobre esta materia, y concluye así:

«Una de tres escojed,
ó no amar á Blanca, ó darle
la mano, ó dejar de ser
mi amigo por ser su amante.
Fadrique. Primero que me resuelva
en un negocio tan grave,
los celos de mi amistad,
que al encuentro, Conde, salen,
me obligan á que averigüe
mis quejas y sus verdades.
¿Cómo si de ajena boca
supisteis que soy amante
de Blanca, no teneis celos
de que de vos lo ocultase?
Cárlos. Porque los cuerdos amigos
tienen razon de quejarse
de que la verdad les nieguen,
mas no de que se la callen:
y así de vuestro silencio
no he formado celos; antes
os estoy agradecido:
que presumo que el callarme
vuestra aficion, fué recelo
de que yo la reprobase,
porque no consienten culpas
las honradas amistades.»

Fadrique condesciende con la solicitud de Cárlos, se presenta como pretendiente de Doña Inés, su prima, y le manifiesta sus prendas y gracias. Doña Inés le repone:

«¡Qué altivo y presuntuoso;

qué confiado y lozano
os mostrais, marques! no en vano
dicen que sois jactancioso.
Bien fundan sus esperanzas
vuestros nobles pensamientos
en tantos merecimientos:
mas á vuestras alabanzas
y á las prendas que alegais,
hallo una falta, marques,
que no negareis.

Fadrique. ¿Cuál es?

Ines. Ser vos quien lo publicais.

Fadrique. Regla es que en la propia boca
la alabanza se envilece;
mas aquí excepcion padece,
pues á quien se opone toca
sus méritos publicar:
....
decirlos yo es proponer,
es relacion, no alabanza,
alegacion, no probanza,
que esa vos la habeis de hacer.»

Ninguno de los dos amigos sabia que el otro era su rival en la pretension de Doña Ines. Cuando llegan á saberlo querrian dejar la empresa, mas ya les era imposible por haberse presentado á ella públicamente. Resuélvense en competir con nobleza sin ofender las leyes de la amistad, y así lo cumplen. En un torneo celebrado en obsequio de Doña Ines, llevan iguales premios los dos amigos, y se dan mútuamente la enhorabuena. Cárlos hace mas: sabiendo de su amigo que está enamorado de Doña Ines, y viendo en ella indicios de que le correspondia, se resuelve á enamorar á Blanca para dejar libre á su amigo la que amaba.

Fadrique sabe por la revelacion de su criado, que Blanca le indispuso con Doña Ines, atribuyéndole defectos falsos. Cuéntale este hecho á Cárlos, de quien ya sabia que amaba á la calumniadora; pero siempre noble, siempre caballero, le oculta su nombre, y solo dice:

«Una mujer me ha querido
con las faltas que escuchais
desacreditar.

Cárlos. Marques,
daros pienso á Doña Ines,
pues vos á Blanca me dais.»

Y en efecto, habla á la engañada dama, le enumera los defectos de que habian acusado á D. Fadrique, le asegura que son falsos, y le dice en prueba que él mismo fué el que los inventó para libertarse de un competidor tan peligroso, y añade que lo hizo

«por vencerle y por vengarme
de vos; y ya que mi intento
conseguí, pues que la mano
que me ofreceis, no la quiero,
como noble restituyo
al marques lo que le debo.»

Esta mentira en aquellas circunstancias puede llamarse oficiosa; pues no tenia Cár-

los otro medio de convencer á Doña Ines de la falsedad, que acusarse á sí mismo de ella.

Concluirémos este exámen con el siguiente diálogo entre Ochavo y Mencía.

Ochavo. Y tú, enemiga, haz tambien
un exámen, y si acaso
te merezco, pues me abraso,
trueca en amor el desden.
Mencía. ¿Bebe?
Ochavo. Bebo.
Mencía. ¿Vino?
Ochavo. Puro.
Mencía. Pues ya queda reprobado,
que yo quiero esposo aguado.
....
Ochavo. ....Si mi culpa ha sido
beberlo puro, bien puedo
no quedar desesperado.
Aguado soy: que aunque puro
siempre beberlo procuro,
siempre al fin lo bebo aguado;
pues todo, por nuestro mal,
ántes de salir del cuero,
en el Adan tabernero
peca en agua orijinal.

RUIZ DE ALARCON.

Ganar amigos.

ESTE poeta se ejercitó tambien en la comedia heróica, tan del gusto de su siglo. Entre las que escribió en este género sobresalen *Ganar amigos ó la que mucho vale mucho cuesta*, *Los pechos privilejiados ó nunca mucho costó poco*, *y la amistad castigada*. Comenzarémos por la primera, que es la mejor de las tres, aunque todas tienen el defecto general de demasiada complicacion en la fábula.

La accion de *ganar amigos* se reduce al peligro de que escapa el privado de un rey, acusado calumniosamente de un delito atroz, por haber procurado hacer bien y adquirir amigos en todo el tiempo que gozó de su privanza. El marques D. Fadrique, valido de D. Pedro el Cruel, perdona y salva á D. Fernando de Godoy, que habia muerto á su hermano en un desafío: impide la muerte que el rey queria dar á D. Pedro de Luna por haber violado el decoro de su palacio: gana á D. Diego de Padilla, prometiéndole no volver á hablar á su hermana Flor, causa de la muerte de su hermano, y haciendo que el rey le favorezca.

Vióse despues calumniado y preso por un delito, cuyo verdadero perpetrador era D. Diego; y tanto este caballero como los otros dos favorecidos por el marques, se presentan á padecer por él: Padilla, como verdadero delincuente; Godoy, como autor de la muerte del hermano que la envidia achacó á D. Fadrique cuando le vió caido; y Luna, ofreciéndose á sacarle de la prision y á quedarse en ella. El rey que escuchaba escondido la generosa lucha de los cuatro, perdona á los delincuentes y vuelve á su gracia al marques.

Esta es quizá la comedia mejor escrita y dialogada de Alarcon. La elocucion es siempre correspondiente á la nobleza de los sentimientos que en ella se describen. La escena en que el marques quiere averiguar del matador de su hermano quiénes y cuáles eran sus relaciones con Flor, es admirable. Godoy hace alguna resistencia á declararse, y el marques le dice:

«Ved que me habeis agraviado:
pues dais en eso á entender
que os enjendra mi poder,
y no mi valor cuidado.

Fernando. ¿Cómo?

Fadrique. Clara es la razon
en que este argumento fundo:
que si las leyes del mundo
piden la satisfaccion
como fué la ofensa, es llano
que cuerpo á cuerpo los dos
debo vengarme, pues vos
matásteis así á mi hermano.

Fernando. Es así.

Fadrique. Pues si es asi,
y que estamos hombre á hombre,
querer ocultarme el nombre
cuando os tengo á vos aquí,
y decir que de esa suerte,
si no os quiero perdonar
mi ofensa, pensais librar
vuestra vida de la muerte,
¿no es evidente probanza
de que pensais, que pretendo
saber quién sois, remitiendo
á otra ocasion mi venganza?
Pues si teniéndoos presente,
pensais que no quiero aquí
vengarme de vos por mí,
dais á entender claramente
que os pretendo conocer,
porque pueda en mi ofensor
lo que ahora no el valor,
hacer despues el poder.»

D. Fernando, convencido por las razones del marques, le confiesa su nombre; pero en cuanto á Flor, dice:

..........lo primero,
pensad que jamas su honor
sufrió la duda menor:
luego, como caballero
y galan, me decid vos,
si dado caso que fuera
yo tan dichoso que hubiera
secretos entre los dos,
¿diera el descubrirlos fama
á mi honor, si es, segun siento,
inviolable sacramento
el secreto de la dama?

Fadrique. Pues si callar os prometo,
el ser quien soy ¿no me abona?

Fernando. No hay excepcion de persona
en descubrir un secreto.
En vano estais porfiando.

Fadrique. Advertid que con callar
me dais mas que sospechar
que podeis dañar hablando,

si al constante desvarío
en que dais, de Doña Flor
os ha obligado el honor.

Fernando. No me obliga sino el mio:
ni temo que sospecheis
de su honor por eso mal,
que sois noble, y como tal
la sospecha enjendraréis.»

Irritado el marques del silencio de Godoy, se resuelve á arrancarle el secreto á estocadas. Sacan las espadas, riñen, y el marques triunfa, y le pregunta lo que le ha pasado con Flor.

Fernando. Resuelto á callar estoy.
Fadrique. ¿Qué os resolveis en efecto,
si con la muerte os obligo
á no decirlo?
Fernando. Conmigo
ha de morir mi secreto.

El marques elojia esta noble determinacion, le concede la vida y añade:

«Guardaos si viene á saberse
que fuisteis vos mi ofensor:
porque en tal caso mi honor
habrá de satisfacerse:
mientras no, para conmigo
no solo estais perdonado,
pero os quedaré obligado,
si me quereis por amigo.»

Tales eran los sentimientos caballerosos de la época: y si la venganza se miraba como permitida, era solo por no sufrir el desdoro de que se dudase de la valentía. La ilustracion de nuestro siglo no ha podido acabar con esta preocupacion ni con el desafio, que es su consecuencia inmediata; pero nuestra perversidad ha destruido el respeto al honor de las damas, el sacrificio de la vida á favor de la amistad y de la reputacion: en fin, casi todos los afectos generosos propios de aquel tiempo. Sabemos mas si se quiere: tenemos ménos preocupaciones; pero nos conducimos peor en las relaciones sociales. ¿Qué se ha sustituido al culto que se tributaba entónces al valor, al honor y al amor? El anhelo de la codicia y los tormentos de la ambicion.

RUIZ DE ALARCON.

Los pechos privilejiados.

ESTE es el drama en que Ruiz de Alarcon desplegó mas conocimientos morales y políticos. Abunda en excelentes principios, espresados con toda la dignidad de la trajedia. Es menester leerlo todo para conocer el mérito de la elocucion, aunque no dejarémos de citar algunos de los trozos que nos han parecido mejores.

No merece tal elojio ni el plan ni la disposicion de la fábula. El interes que excita el primer acto se debilita notablemente en los otros dos. D. Melendo, conde de Galicia, tiene dos hijas, Leonor y Elvira. Rodrigo de Villagomez, infanzon de Leon, ama

correspondido á la primera y ha tratado con el conde que es su amigo, casar con ella. Alonso V. rey de Leon, ama á Elvira, mas no para hacerla su esposa. Quiere que su privado Villagomez le sirva de tercero en su amorío, y el noble infanzon se resiste: pierde así su gracia y valimiento.

Pero desde el principio del segundo acto hasta el fin, apénas da un paso la accion, á pesar de los muchos lances y episodios, y de su buen estilo. Los sucesos posteriores hasta el desenlace han de estar contenidos en los anteriores y en el carácter conocido de los personajes, y de tal manera enlazados que crezca á cada momento la curiosidad del espectador. Al fin, Alonso casa con Elvira por no sufrir que diese su mano á un D. Sancho, rey de Navarra, que la amaba, y vuelve á su gracia á Villagomez; porque el pueblo y los grandes de Leon murmuraban de su caida.

Es natural que se pregunte la razon del título. Desde la segunda jornada, sin ser anunciada ni esperada, se presenta Jimena, montañesa de Leon, nodriza de Villagomez, que adora á su alumno, y que siendo valiente y de muchas fuerzas, le salva de un lance en que el rey queria matarle. Cuando llegó el momento de la reconciliacion, Alonso V. concedió á la casa de Villagomez el privilejio de que gozasen nobleza las amas que diesen el pecho á sus hijos. Alarcon en los últimos versos de la pieza asegura que en su tiempo se conservaba este raro privilejio en aquella familia.

La mejor escena es sin disputa la segunda del primer acto, en que el rey declara á Villagomez su amor, y le pide que sea su tercero. D. Rodrigo le responde que Melendo no le negará su hija si se la pide por esposa.

Alonso. ¿En tan poco habeis creido
que me estimo, que os pidiera,
si ser su esposo quisiera,
el favor que os he pedido?

Rodrigo. ¿Y en tan poca estimacion
os tengo yo, que debia
presumir que en vos cabia
injusta imajinacion?
¿Y en tan poco me estimais
y me estimo yo, que crea
que para una cosa fea
valeros de mi querais?»

El rey se disculpa con la violencia de su pasion. Villagomez le replica que si puede vencerla para no casarse con Elvira, ¿por qué no la ha de vencer para no ofenderla? El rey le responde:

«Porque lo primero fundo
en buena razon de estado;
y en estar enamorado,
que es sin razon, lo segundo.»

Villagomez hace presente al rey que en nada le manifiesta mas su amistad que en oponerse á su intento.

Alonso. Yo me doy por advertido
y del consejo obligado:
mas pues habiéndole dado
con quien sois habeis cumplido,
determinándome yo
á no tomarle, Rodrigo,
debe ayudarme mi amigo
á lo mismo que culpó.
....

Rodrigo. Señor, la misma razon

porque á mí me lo encargais
hace, si bien lo mirais,
la mayor contradiccion:
que si á Elvira puedo hablar
por ser amigo del conde,
con eso mismo responde
mi fé, que me ha de escusar:
pues ni yo fuera Rodrigo
de Villagomez, ni fuera
digno de que en mi cupiera
el nombre de vuestro amigo,
si solo por daros gusto
en un caso tan mal hecho,
hiciera á un amigo estrecho
un agravio tan injusto.»

El rey continua instándole, añadiendo:

«y para que os reduzcais,
advertid que es necedad
perder de un rey la amistad
por lo que no remediais:
que para este fin, Rodrigo,
mil vasallos tendré yo
sin dificultad: vos no
fácilmente un rey amigo.»

Rodrigo permanece firme, el rey lo despide indignado, y él esclama:

«¿Esto es servir? ¿estos son
¿los premios de la fineza?
¿los fines de la grandeza?
¿los frutos de la ambicion?
¿de modo que la razon
no ha de ser ley, sino el gusto?
¿y que cuando el rey no es justo,
quien conserva su privanza
viene á dar cierta probanza
de que tambien es injusto?
Pues no, no perdais, honor,
la alabanza mas segura:
que ser privado es ventura,
no quererlo ser, valor.
El privar es resplandor
de ajenos rayos prestado,
y es luz propia haber mostrado
que quiso mas ser Rodrigo
buen amigo de su amigo
que de su rey mal privado.»

Semejantes á estas sentencias, hay otras muchas en el drama, como llamar al ministro

......del peso del gobierno
un lustroso ganapan.»

O esta:

«El vulgo mal inclinado
siempre condena al privado,

siempre disculpa al caido.»

O bien:

«No se merece sirviendo,
agradando se merece.»

Estos versos los dice Villagomez al conde, pero sin decirle por qué habia caido de la gracia del rey, y al despedirse añade:

«Pues sois mi mayor amigo,
y callo, debe de ser
imposible declararme;
mas si sabeis discurrir,
harto os digo con partir,
con callar y no casarme.»

Diciéndole el conde que le volverá á la gracia y á la privanza del rey, le responde:

«Lo que pedis os permito;
si bien, Melendo, os limito
el volverme á la privanza:
la gracia sí me alcanzad:
que esta es forzoso que precie,
pues no hacerlo fuera especie
de locura ó deslealtad:
pero el asistirle no:
porque si Faeton viviera,
fuera necio si volviera
al carro que lo abrasó.»

Cuaresma dice que el hombre ruin, elevado á alto puesto

«es un giganton del Corpus
que lleva un pícaro dentro.»

Ramiro, succesor de Villagomez en la privanza, no tiene sus nobles sentimientos; dice que

«............las leyes
en las manos de los reyes
que las hacen, son de cera:
y que puede un rey qne intenta
que valga por ley su gusto,
hacer lícito lo injusto
y hacer honrada la afrenta.»

El rey aplaude á estas máximas impías en moral y en política, como jóven y enamorado.

La situacion del fin del primer acto es sumamente teatral. El conde encuentra en su casa al rey y á Ramiro, sin conocer al primero, y los acomete al frente de su familia.

Conde. Muera el aleve Ramiro.
Ramiro. Perdidos somos, señor.
Bermudo. Mueran.
Elvira. ¡Ay de mí!
Alfonso. Teneos
al rey.
Conde. ¿Al rey?
Alfonso. Sí.

Conde. El rey sois,
aunque no lo pareceis.»

Rasgo sublime, y que como todos los de su especie encierra muchos pensamientos, y anuncia gran vigor de ánimo en el infanzon leal y pundonoroso, que al pronunciar estas palabras, deja caer la espada.

RUIZ DE ALARCON.

La amistad castigada.

DIONISIO el menor, rey de Sicilia, debia la corona á su primo Dion; pero enamorado de Aurora, hija de este héroe, y no pudiendo refrenar su pasion, determina satisfacerla á toda costa, y elije por tercero de su amorío, á Filipo, que desterrado antes, se presentaba entónces en la córte por vez primera. Filipo visita á la dama de parte de su tio, y aunque ciego de amor cuando vé su hermosura, cumple su comision y es despedido con enojo. Habia ademas otros dos principales señores que la amaban, Policiano y Ricardo (nombres, por decirlo de paso muy poco griegos). El primero estaba tratado de casar con ella, y Dion habia dado su consentimiento: el rey impidió este casamiento con varios pretestos. Ricardo, sumamente leal á Dionisio, se aparta de su pretension, apenas sabe que el rey ama á Aurora.

Esta prefiere entre sus cuatro amantes á Filipo: en una segunda conversacion con él (que forma la mejor escena de este drama) le obliga á declararse. Filipo, traidor á la confianza del rey, descubre á Dion la pasion criminal de su primo, pidiendo en premio de su delacion la mano de Aurora. Dion con este aviso sorprende al rey que se habia introducido en su casa: hace ver á los principales de Siracusa, que habia citado al efecto, la maldad de Dionisio, le quitan la corona y la dan á Dion, el cual premia con la mano de Aurora á Ricardo, el único entre todos sus amantes que se habia conservado leal al rey depuesto. Verifícase el título de *la Amistad castigada* en Filipo, á quien Dion envia desterrado por haber preferido la amistad á él, y el amor á su hija, á la fidelidad que debia á su rey.

El interes de este drama en la lectura no es muy grande. Varias razones hay para ello. 1.º El protagonista que indudablemente es Filipo, es un carácter nada noble. Antes de ver y amar á Aurora, sujiere y aconseja á Dionisio todos los medios posibles para lograr su pasion, mas despues que se ha enamorado de la hija de Dion, no dificulta en hacer traicion á la confianza que el rey habia depositado en él. 2.º Tampoco es generoso en Aurora, á la cual se pinta tan altiva como hermosa y discreta, decidirse á favor de un corazon tan vil como el de Filipo, que pasa del papel despreciable de tercero al odioso de traidor. 3.º La contradiccion que hay en la moral política de Dion al fin del drama; pues censura y castiga la traicion de Filipo á su rey, cuando él no duda quitarle al mismo rey la corona, y desterrarle, y si no le quitó la vida, fué por intercesion de Aurora.

Resulta, pues, que en la comedia de *la Amistad castigada* no es posible interesarse por ninguno de los personajes principales, que es el mayor defecto que puede tener una composicion dramática. Solo hay una escena, que es la última del acto segundo, que interese y excite la atencion, no tanto por el mérito moral de los caractéres, como por el arte con que está construida, y la vivacidad del diálogo.

Filipo, destacado por Dionisio como tercero, vuelve á hablar á Aurora para ver si se templaba su rigor contra el rey; pero como ya estaba enamorado de ella, tiembla de hallarla ménos dura. Aurora, que desea verle amante y no tercero, finje alguna inclinacion á Dionisio.

......«aunque al lance primero
respondí con pecho airado,

no os espante que haya obrado
el cuidado lisonjero
mudanza en mí, conociendo
que no es ofender amar,
y que no es justo pagar
á quien ama, aborreciendo.
....
Mas, ¿por qué busco razones,
Filipo, y satisfacciones
tan dilatadas os doy
y me disculpo, al hacer
lo que venís á rogar
disculpas pide el negar,
no las pide el conceder?
Al rey le decid....

Filipo. ¡Ay cielos!

Aurora. Que le pago.

Filipo. ¿Qué decis?

Aurora. Parece que lo sentis.

Filipo. No señora (¡muerto soy!)
antes el gusto de ver
el que el rey ha de tener,
si tales nuevas le doy.

Aurora. ¿De gusto mudais color?
....
pues porque le deis cumplido
el contento y le tengais,
pues lo que el suyo estimais
tanto habeis encarecido,
decidle no solamente
que le estoy agradecida,
pero tan ciega y rendida
al amoroso accidente,
que esta noche ha de lograr
la licencia......

Filipo. ¿Qué decis?

Aurora. Parece que lo sentis.»

Filipo se retira despechado, no pudiendo tolerar el tormento que Aurora le daba para que confesase. Aurora le llama.

«¿Sin hablar os despedis?
¿Qué es esto? Volved, mirad,
Filipo, que no es verdad
lo que he dicho.

Filipo. ¿Qué decis?

Aurora. Que nada al rey le digais
de lo que me habeis oido:
que fué finjido.

Filipo. ¿Finjido?

Aurora. Parece que os alegrais.

Filipo. Parece que no os efende
el ver que me alegro yo.

Aurora. A ninguno le pesó
de alcanzar lo que pretende.

Filipo. ¿Pues qué intento conseguísteis,
bella Aurora, en este efecto?

Aurora. Ver declarado un secreto
que encubrirme pretendisteis.
Filipo. ¿Qué secretos he negado,
cuando serviros me toca?
Aurora. El que á pesar de la boca
los ojos han confesado.
Filipo. ¿Pues qué visteis en mis ojos
que á mis labios contradiga?
Aurora. Pena de que el rey consiga
remedio de sus enojos.
Filipo. ....
Notorio agravio me has hecho
en responder falsamente
á lo que la boca miente
y no á lo que siente el pecho.
Aurora. ¿Luego es cierto lo que yo
de tu aspecto colejí?
Filipo. ¿Quieres que diga que sí?
Aurora. ¿Y podrás decir que no?
Filipo. Diré lo que tu gustares.
Aurora. ¿Es bien que yo aunque te amara,
primero me declarara?
Filipo. ¿Digo yo que te declares?
¿ó pudo mi desvarío
prometerse por ventura
que ocultase tu hermosura
pensamiento en favor mio?
Aurora. ¿Tan poco fias de tí
teniendo tanto valor?
Filipo. ¿Luego estimarás mi amor?
Aurora. ¿Quieres que diga que sí?
Filipo. Si nadie te mereció,
¿quién será tan atrevido?
Aurora. Quien tan venturoso ha sido
que se lo pregunto yo.
Filipo. Segun eso, Aurora, hablar
podemos claro los dos:
Yo te adoro.
Aurora. Gloria á Dios,
que llegamos al lugar.»

Este arte de preparar una declaracion amorosa contra la cual pugnan la timidez por una parte y la altivez mujeril por otra, constituye casi todo el mérito de Marivaux entre los dramáticos franceses; pero se vé que un siglo antes lo ejercitó muy perfectamente nuestro Alarcon. El manejo de Aurora para arrancar á Filipo su secreto no sufriria objeccion, si el carácter del amante no le hiciese indigno de la preferencia.

Citarémos otros versos del primer acto, escritos contra *los ajentes provocadores* de la policía, que parece eran ya conocidos aunque no con este nombre. Dionisio, viéndose rodeado de enemigos, encarga á Dion que se finja agraviado y malcontento para que los desleales no tengan dificultad en descubrirse con él; y le añade:

«Solo me resta advertiros,
Dion, que el fin á que mira
este engaño es conocer
la traicion, no persuadilla:
porque si es cautela justa
la que el delito averigua,

no es justa la que ocasiona
á emprendello á la malicia.
Y así habeis de procurar
descubrir la alevosía
con medios tan atentados
y razones tan medidas,
que sin irritar sepais
quién es el que ya conspira;
mas no el que conspirará,
si vuestro favor le anima.»

RUIZ DE ALARCON.

La prueba de las promesas.

ALARCON escribió dos comedias de májia: *La prueba de las promesas* y *La Manganilla de Melilla.* Esta última, á pesar de su mérito en cuanto al estilo, es tan desatinada en cuanto á la direccion de la fábula, que no merece en nuestro entender un exámen particular. Hay en ella tramoyas, vuelos, escotillones y demas aparatos de esta clase de comedias, inventadas mas bien para deleite de los ojos que del entendimiento.

Muy diferente es *La prueba de las promesas.* Nada hay en ella de juego májico. No es mas que un excelente apólogo, dirijido á presentar una verdad muy triste, pero muy cierta: y es lo poco que hay que fiar en las promesas de los hombres ni en su gratitud por los beneficios recibidos, principalmente si varia su situacion y la fortuna los lisonjea.

D. Illan de Toledo es poseedor de la ciencia nigromántica. D. Juan de Ribera, que deseaba instruirse en ella y tener ademas un pretesto para introducirse en casa de don Illan, porque amaba correspondido á su hija Blanca, le visita y le suplica que le admita por discípulo; pues en cuanto á sus pretensiones amorosas, no se atrevia á hablarle de ellas por ser pobre. Como D. Illan se resistiese á enseñarle, le instó, protestando á los cielos.

«que siempre vuestra ha de ser
mi hacienda, vida y poder,
cuanto valgo y cuanto soy.»

D. Illan, resuelto á probar la verdad de estas promesas se manifiesta convencido, y propone darle la primer leccion. En tanto se presenta el criado de D. Illan á decirle que ha llegado un caballo nuevo que su hermano le enviaba. Bajan á verle, y D. Illan manda enjaezarle para que D. Juan le pruebe, y entran en el estudio á esperar que esté todo dispuesto para el paseo.

Desde este punto empieza la operacion májica. Un correo trae á D. Juan la noticia de haber muerto su hermano mayor el marques de Tarifa, un hijo de este, y otro hermano segundo: de modo que D. Juan, que era el tercero, venia á heredar aquel título, sus cuantiosas riquezas y la grandeza de España aneja á él. D. Illan finjiéndose admirado y complacido de esta mutacion de fortuna, le pide para un hijo suyo letrado el correjimiento de Tarifa. D. Juan no sale bien de esta primera prueba, y se disculpa con que destinaba aquel empleo al ayo que le habia educado; pero añade que habiéndose él de partir á Madrid á besar la mano al rey, D. Illan debia seguirle con su hija y familia, y que allí emplearía todo su valimiento en procurar los aumentos de su hijo.

En la segunda jornada es la escena en la córte. D. Juan no cumple ni las antiguas

ni las nuevas promesas, y ademas ingrato al amor de Doña Blanca, la solicita ya, no para esposa, sino como manceba, lo que irrita á la noble hija de D. Illan, y pasa su afecto, aunque gradualmente, á D. Enrique de Vargas, á quien su padre la destinaba. En tanto, D. Juan granjeaba mucho lugar en el afecto del rey, y entre los favores que recibió, uno fué el de dos hábitos de órdenes militares para que los diese á quien gustase. D. Illan le pidió uno para su hijo. D. Juan se disculpó con que siempre se suponia que esos hábitos se daban para los parientes. El maestro de nigromancia calla, y para quitarle todo pretesto, le da un libro de conjuros, bien que falsos, lo que podia equivaler á muchas lecciones.

El rey, cada dia mas prendado de D. Juan, le hace presidente del consejo de Castilla. D. Illan solicita por memorial para su hijo una de tres plazas vacantes de judicatura. No obtiene ninguna. Viene, pues, en casa de D. Juan con su hija á despedirse de él, quejándose de la falsedad de sus promesas: D. Juan le responde con insolencia, y añade que harto hace en no delatarle como májico. D. Illan deshace el conjuro, y al momento se hallan todos en el estudio de D. Illan en Toledo; el mozo de caballeriza entra á avisar que ya estaba el caballo pronto. El marquesado de Tarifa, el favor del rey, la presidencia del consejo de Castilla, todo habia sido ilusion májica, que pasó como en un sueño, en el espacio de una hora. Nada habia sido cierto, sino el descubrimiento de la ingratitud y falsedad del prometedor, que perdió así su amada y su reputacion.

Alarcon dice que tomó el argumento de este drama *del conde Lucanor*; cita que no hemos podido verificar por la rareza de este libro. Su mérito está reclamando la reimpresion, así como otros muchos del siglo XV y XVI, desconocidos aun de nuestros literatos, y que yacen como tesoros sepultados en el polvo de las bibliotecas.

D. José Cañizares imitó la comedia de Alarcon en la suya intitulada *D. Juan de Espina en Milan*. En ella es mas notoria la ingratitud del discípulo; pues en la ilusion májica, Espina, aunque no le enseña, le auxilia para cortejar y hacerse querer de la duquesa de Milan, vencer á sus rivales y enemigos, y ceñirse la corona ducal dando la mano á la duquesa. La pieza de Cañizares tiene el mérito de reunir al interes moral de la de Alarcon el aparato teatral propio de las comedias de májia.

Tristan, criado de D. Juan, elevado á la clase de secretario suyo, imita su soberbia y su entonamiento, aunque de una manera ridícula. Pertenece al género satírico su escena con tres pretendientes, que vienen á entregarle memoriales.

1.° Merezca en esta ocasion,
que usasted como quien es,
me ayude con el marques.
Tristan. ¿Qué pide?
1.° Una comision.
Tristan. ¿Qué?
1.° Comision.
Tristan. Bien está:
¿fuera de aquí?
1.° En Zaragoza.
Tristan. ¿Casado?
1.° Con mujer moza
y hermosa.
Tristan. Negociará,
2.° Para que una plaza alcance,
ó el uno de estos oficios,
me dad favor.
Tristan. ¿Que servicios?
2.° He escrito un libro en romance.
Tristan. ¿Qué?
2.° En romance.
Tristan. Bien está.

2.º Y tambien fuí traductor
de uno italiano, señor.
Tristan. Señor, no negociará.
3.º ¿Que hay de mi negocio?
Tristan. Ayer
dijo el marques mi señor,
que mostreis vuestro valor,
si capitan quereis ser.
3.º ¿Pues no ha bastado mostralle
este talle, esta presencia?
Tristan. Acá tiene Su Excelencia
rocines de mejor talle.
3.º Señor, si favor me dá
y negocio, le daré
de albricias mil doblas.
Tristan. ¿Qué?
3.º Mil doblas.
Tristan. Negociará!!

RUIZ DE ALARCON.

La Crueldad por el honor. El Dueño de las estrellas.

ESTOS dos son los únicos dramas que escribió Alarcon en el género y colorido trájico. Son muy inferiores á los que en el mismo género escribieron Calderon y Rojas, aunque siempre su elocucion es elegante y correcta, y se encuentran versos felicísimos. Su talento principal fué para las comedias de costumbres, en las cuales sobrepujó á todos los poetas dramáticos de su tiempo.

La crueldad por el honor tiene por argumento un hecho que cita Mariana en el libro XI, capítulo IX de su historia. Alonso I el batallador, rey de Aragon, pereció á manos de los moros en la batalla de Sariñena; pero no habiéndose encontrado su cadáver despues de la refriega, esta circunstancia dió oríjen á la voz que corrió en el vulgo, de que no habia fallecido de sus heridas, sino que curado de ellas, y avergonzado de haber perdido aquella batalla despues de tantas y tan señaladas victorias, no quiso volver al trono, y pasó á la Tierra santa á pelear contra los mahometanos, olvidado de su reino y de su gloria.

Valióse de esta hablilla, veinte años despues, y en la menor edad de Alonso II, rey de Aragon, durante las turbulencias que se movieron por el fallecimiento de su padre D. Ramon, «un cierto embaydor (son palabras de Mariana) que se hizo caudillo de los que mal pensaban, con afirmar públicamente era el rey D. Alonso.... Decia que cansado de las cosas humanas estuvo por tanto tiempo disfrazado en Asia. Su larga edad hacia que muchos le creyesen, las facciones del rostro no de todo punto desemejables. Grandes males se aparejaban por esta causa, si el embaydor no fuera preso en Zaragaza y no le dieran la muerte en los mismos principios del alboroto: este fué el pago de la invencion y fin de toda esta trajedia mal trazada.» La de Alarcon, fundada sobre ella, no tiene mejor traza.

Para ennoblecer al embaydor, á quien da el nombre de Nuño Aulaga, le supone de una familia ilustre, aunque pobre, y que siendo escudero de Alonso el batallador, se halló á su lado cuando pereció en Sariñena, se apoderó de su anillo y sello real, y escapando de la accion, viajó por paises extranjeros, hasta que los tumultos de Aragon le dieron ocasion para volver á su patria, no tanto á usurpar el reino á favor de su se-

mejanza con el rey difunto, como á vengar la ofensa que creia haber recibido en el honor, de un caballero poderoso del reino, á quien pensaba matar valido de la autoridad suprema que efectivamente usurpó.

El mayor enemigo que tuvo en su empresa fué su hijo Sancho Aulaga, que fiel á la reina viuda Petronila, no se rindió á las caricias, á las promesas ni á los consejos de su padre. Este por su parte preparó la venganza de su agravio; pero ya tenia la víctima entre sus manos, ya le habia manifestado quién era, para que no ignorase al morir quién le mataba, cuando fué impedido y descubierto por otros personajes que le habian escuchado. Preso y convencido de su delito, fué condenado á muerte de horca. Sancho Aulaga, para evitar el deshonor del suplicio, se introduce en la prision, le da un puñal para que se mate y le promete consumar la venganza de su injuria; pero Nuño Aulaga se empeña en no morir sino á manos de su hijo, para que tenga parte en una accion hecha por evitar la deshonra pública, y su hijo le complace, justificando asi el título de la comedia: *La crueldad por el honor*.

En la última escena se descubre de la manera ménos sucia que pudo el autor, que Sancho no es hijo de Nuño, sino del enemigo de este. Su madre estaba preñada de dos meses cuando casó con Aulaga. Estas revelaciones tardías no disminuyen el justo horror de la atrocidad, y solo sirven para dar un barniz cómico de la peor especie á la accion trájica, patibularia y desatinada que sirve de argumento al drama. El único carácter interesante es el de Sancho Aulaga, que colocado entre la lealtad por una parte y el honor y la piedad filial por otra, cumple con valor tan difíciles obligaciones; pero el parricidio, aunque solicitado del mismo padre, no admite disculpa alguna.

Hay en este drama unos versos muy notables, censurando la antigua é impía máxima: *si se ha de delinquir, ha de ser por reinar.*

«Si ser por reinar traidor
dijo que es lícito alguno,
fué cuando la tiranía
daba los cetros del mundo;
fué cuando idólatras pechos
no temieron ser perjuros:
fué cuando el vasallo al rey
natural amor no tuvo:
mas hoy que la succesion
les da derecho tan justo;
hoy que el amor se deriva,
por lejítimo transcurso,
de los padres á los hijos,
hoy que del cristiano yugo
á cumplir los juramentos
obligan los estatutos,
¿cómo por reinar podrá
decir que es lícito alguno
ser traidor?»

Difícil seria á un publicista fundar mejor la diferencia entre las modernas monarquías hereditarias, hijas de la ley, y los antiguos imperios del mundo, adquiridos por la perfidia, la violencia ó la sedicion.

No hiciéramos mencion de la comedia intitulada *el dueño de las estrellas*, si no fuese por lo extraordinario de la invencion, en la cual se mezclan con recuerdos de la historia de Esparta y con el célebre nombre de su lejislador, los sentimientos pundonorosos y las costumbres y galanterías de la córte de Felipe IV.

Se sabe que Licurgo se desterró voluntariamente de su patria, con intencion de no volver á ella, cuando hubo conseguido que los espartanos jurasen observar sus leyes hasta que él volviese. Alarcon añade, que aterrado por la prediccion de un astrólogo, huyó de las córtes y de los palacios: pues segun su horóscopo, habia de hallarse en tal aprieto con un rey, que ó le habia de dar la muerte ó habia de perecer á sus manos.

Esta invencion no se conforma mucho con el nombre de *sábio* que tuvo Licurgo entre los griegos; pero el autor la necesitaba para justificar el título del drama.

Disfrazóse, pues, de villano, compró una casa de posadas en una poblacion corta de la isla de Creta, en donde permaneció desconocido, hasta que el rey de aquel pais, movido por un oráculo de Apolo, hizo buscarle para confiarle el gobierno de su reino. Descubierto por la industria de Severo, privado del rey, y conducido á la córte, donde el monarca le puso al frente del gobierno, se enamoró de Diana, hija de Severo, á la cual queria tambien el rey, y casó con ella con beneplácito del padre y la licencia del soberano, que tuvo aquel matrimonio por favorable á los intereses de su amor. Una noche en que se creia á Licurgo ausente de la córte, se introduce el rey en su casa; encuéntrale el marido sin conocerle, riñen, traen los criados luces, y Licurgo ve cumplido el horóscopo; mas para manifestar que él, como sábio, *era dueño de las estrellas*, se da la muerte á sí mismo.

La elocucion y el diálogo dan interes á las diferentes escenas del drama; pero lo desatinado de la catástrofe destruye todo buen efecto: *Infelix operis summa.* Está llena la fábula de incidentes, que cada uno de por sí llama la atencion del espectador, pero que carecen de un vínculo comun que los una. El bofeton que da Teon á Licurgo, creyéndole un villano, y que venga al ofendido por los mismos medios que pudiera un cortesano de Felipe IV, es un episodio completamente inútil. Primero excita interes la determinacion que toma el rey de asociar á Licurgo al mando: despues la resistencia heróica de Diana á los deseos de un monarca poderoso y ademas amado de ella misma. La pasion de Licurgo á Diana, por mas desatinada y aun ridícula que parezca, si atendemos á los recuerdos históricos, no deja de interesar: pero nada produce, sino un casamiento no esperado de nadie. Alarcon en esta comedia se asemejó á Lope de Vega, acostumbrado en casi todas las suyas á zurcir escenas con situaciones interesantes pero mal ligadas entre sí. No es así como están escritas *la Verdad sospechosa*, *Las paredes oyen*, y *La prueba de las promesas.*

RUIZ DE ALARCON.

El Tejedor de Segovia, primera y segunda parte.

ESTAS dos comedias, con las cuales concluirémos nuestros estudios acerca de este insigne poeta, componen un verdadero drama romántico, que podria dividirse en cuadros, segun la moda del dia. Mas no es conforme á ella en el desarreglo de las ideas morales. Su argumento es la venganza que un caballero castellano toma de los calumniadores y asesinos jurídicos de su padre, perseguidores suyos, y uno de ellos seductor de su hermana.

Cuadro I.—La traicion.—Dos moros, disfrazados de cristianos, emprenden asesinar al rey Alonso VI de Castilla. La guardia acude á tiempo, huyen dejando caer unas cartas, y son perseguidos y despedazados por los soldados. Pero el anciano Beltran Ramirez, que no podia seguirlos con tanta celeridad, encuentra las cartas, las lee, y ve que son del rey moro de Toledo al marques Suero Pelaez y á su hijo el conde D. Julian, que se habian comprometido á favorecer la empresa de los asesinos. El honrado Ramirez, hallándose á solas con el marques, le afea su delito, mas le promete ocultarlo si se enmienda: se queda con las cartas, y le dá los sobrescritos. El marques, dueño de ellos, se los come para destruir este vestijio de su crimen: y acusa á Beltran ante el rey de la traicion. Sirve para dar viso de verdad á la calumnia hallarle las cartas. El rey manda prenderle, confiscar sus bienes, recluir á su hija, y cuando vuelve D. Fernando Ramirez, hijo de Beltran, y protagonista del drama, victorioso de los moros, el premio que encuentra de su victoria, es ver á su padre degollado.

Cuadro II.—La torre de San Martin.—Los dos traidores, padre é hijo, fueron desde

entónces las personas mas favorecidas del rey, y se encargaron de perseguir á Fernando, el cual se hizo fuerte en la torre de San Martin de Madrid, con un amigo y un criado, demoliendo una parte de ella, é impidiendo á cantazos que nadie se acercase á la iglesia. Doña Maria de Lujan, doncella noble, huérfana y rica, que vivia cerca, enamorada del indomable valor con que se defendia Ramirez contra la multitud de sus enemigos, se abrió paso por la noche hasta él, acompañada de un criado de su confianza, por medio de un subterráneo de su casa que comunicaba con las bóvedas de la iglesia; le manifestó quién era, su amor y su proyecto de libertarle, y le llevó los víveres que necesitaba; porque sus perseguidores habian resuelto hacerle morir de hambre como á Pausanias.

Cuadro III.—El Tejedor.—El criado de Doña Maria habia sido tejedor de lana en Segovia. Marchó á esta ciudad con su ama, vestida humildemente como nuera suya. D. Fernando, despues de haber despedido con varios pretestos á su amigo y á su criado, trocó sus vestidos con un cadáver reciente y de su misma estatura, le desfiguró el rostro á puñaladas, lo dejó donde pudiese ser reconocido, huyó á Guadarrama cuyo cura le proporcionó otro traje aunque humilde, y se presentó en Segovia como esposo de la finjida Teodora, é hijo del criado Pedro Alonso, que ya tenia establecida su fábrica de telares. Tomó el nombre y la profesion del supuesto padre, y fué recibido con aplauso de todos los de la carda, porque se aseguró que era muy valiente y que venia de la guerra.

Cuadro IV.—El bofeton y la cárcel.—La córte residia á la sazon en Segovia. El conde Julian Pelaez á quien estaba confiada la reclusion de Ana Ramirez, la habia seducido, la tenia en una casa de campo, entreteniéndola con varios pretestos para no darle la mano; y entretanto, enamorado de la supuesta Teodora, la requirió de amores. Su marido se opuso á que entrase en su casa, el conde le dió un bofeton, y él sacó la espada y le hirió. Fué preso y cargado de grillos y cadenas. En la cárcel halló muchos valentones que le respetaban y querian por su intrepidez. Pidió á uno de ellos que le diese una herida en la cabeza, finjió que se la habia hecho tropezando y cayendo en una escalera, se le puso en la enfermeria, aunque con esposas, se mordió el artejo de un dedo para sacarlas, y haciendo escalas de las sabanas de los enfermos, huyó de la cárcel con todos los reos que quisieron seguirle, y llevándose á su Teodora, se refujió á la sierra de Guadarrama.

Cuadro V.—Los bandoleros.—Vivió en ella tomando lo necesario para sí y los suyos, cuyo número se aumentó hasta tal punto que pudieron encastillarse en aquellas montañas. Un criado antiguo suyo, sobornado para venderle, vino con otros asociados á su intento, á unirse á su compañia, aprovechó una ocasion en que estaba descuidado y solo con Teodora, los maniataron y caminaron á Segovia. Llegaron de noche á una venta, donde mientras los apresadores comian, el Tejedor puso las manos en la luz del candil, quemó las cuerdas que las ataban, quitó la espada á uno de ellos, los acuchilló, desató á Teodora, y huyó con ella; pero cargando gente, se le quebró la espada, y se separaron en la fuga, bien que no mucho, pues llegaron con poco intérvalo de tiempo á la quinta del conde, á cuya puerta se hallaba este, ya convalecido de su herida. Teodora, viendo el peligro, finje cariño al alevoso perseguidor, que queria matar á Fernando, y le pide la espada para hacerlo ella misma. Tómala, se la entrega á su esposo para que se defienda, y huye. Fernando obliga al conde á encerrarse en su casa, despues de lo cual se reune con Teodora y con sus compañeros.

Cuadro VI.—La venganza.—El Tejedor saca su hermana de la quinta donde estaba, vuela á la del conde, se hace dueño de su persona y de las de sus criados, le obliga á casar con Doña Ana, á quien debia el honor, se queda solo con él, le declara que es el mismo Fernando Ramirez, á quien todos creian muerto, le enumera los agravios recibidos, y los venga peleando con él cuerpo á cuerpo y dándole la muerte. Marcha despues con sus bandoleros, convertidos ya en soldados, en defensa del rey que llevaba lo peor en una batalla contra los moros; restablece el combate, y dá la victoria á su patria; pero encontrándose con el marques, le acomete, le rinde, le hiere mortalmente, y le obliga á confesar delante de todos la calumnia de que fué víctima su honrado padre. El rey le restituye á su gracia.

Si hay alguna composicion verdaderamente romántica, esto es, novelesca, es la

fábula del *Tejedor de Segovia*. Está llena de accion, de movimiento y de interés. El lenguaje, aunque no tan esmerado como en otras comedias de Alarcon, es animado, vehemente, sobre todo en el papel de Fernando, cuyo carácter emprendedor é impetuoso no se desmiente nunca. Sirva de ejemplo este monólogo que dice cuando pone las manos en las llamas del candil de la venta.

«Dadme favor, santos cielos:
que mientras hablan, dispongo
que el fuego de este candil
me dé remedio piadoso,
aunque me abrase las manos.
Elemento poderoso,
esfuerza la accion voraz,
tú, que los húmedos troncos,
los aceros, los diamantes
sueles convertir en polvo.
¡Ah, pese á tu actividad!
Todo me abraso, y no rompo
los lazos: fuego enemigo
¿dánte pasto mas sabroso
mis manos, que estas estopas
que te suelen ser tan propio
alimento?...Ya estoy libre:
ahora si cuantos monstruos
de Egipto beben las aguas,
pacen de Hircania los sotos,
se oponen á mi furor,
los haré pedazos todos.»

D. JOSE CAÑIZARES.

ARTÍCULO I.

Este autor dramático, que se considera como el último de nuestro antiguo teatro, floreció á principios del siglo XVIII, sin que hayamos podido deducir ni de sus comedias, ni de alguna otra noticia histórica, la época fija en que empezó y acabó de escribir. Solo sabemos que pertenece á aquel periodo por la mencion que hace de las trajedias.

«segun el frances estilo»

esto es, en cinco actos, en su comedia del *Sacrificio de Ifijenia*, y por algunas voces familiares, como *agur*, *petimetre* y otras, introducidas en el lenguaje comun despues del advenimiento de la casa de Borbon al trono de España. El mismo hace alusion á la moda introducida de apladir á los autores con las voces *bravo*, *famoso*, *bueno:* pues habiendo dicho al auditorio, en el fin de la comedia *El mas bobo sabe mas*,

«Y con dos palmadas solas,
quedan premiados y alegres
nosotros, injenio y obra,»

ya al acabar la segunda parte del *Anillo de Gijes*, pone en boca del coro estos versos:

«Pidiendo con voces
de liras y trompas,
en vez de palmadas
que espliquen el vitor,
perdones y aplausos
con frases modernas
del *bueno*, *famoso*,
del *bravo* y el *lindo*.»

Todos estos indicios demuestran que floreció en la época que hemos dicho. Sin embargo sus frecuentes alusiones á Calderon y á los lances de las comedias de este insigne poeta, muestran que no se cometeria gran yerro en suponer que comenzó su carrera á fines del siglo anterior. Es muy de notar que ninguno de sus dramas recuerda circunstancias políticas de su tiempo, ni aun por alusiones remotas: excepto quizá la comedia *Yo me entiendo y Dios me entiende*, en la cual parece que se quiere elojiar la conducta de los que habiendo servido con honor al archiduque Cárlos, pasaron despues de la ruina de su partido al de Felipe V; representando esta grande disputa en la de Pedro el cruel y de su hermano Enrique de Trastamara, que sirve de accion á aquel drama.

Despues de Cañizares se escribieron algunas comedias en el género de Calderon; mas ninguna de ellas ha tenido aceptacion ni fama en el teatro. Empezaron por una parte los partidarios de Racine y Moliere á desacreditar el género: por otra á corromper la escena con sus composiciones estrambóticas los Zavalas, Comellas y Trigueros, mientras adormecian el auditorio Luyando y Moratin el padre: por otra, la alteracion completa de las costumbres inutilizaba los medios y recursos dramáticos del siglo anterior, y eran mas análogas á los nuevos usos é ideas las comedias y trajedias francesas, pocas veces bien traducidas. Por todas estas razones debe mirarse á Cañizares como el último poeta cómico del teatro español que empezó en Lope de Vega.

Algunos quieren que se le considere como eslabon intermedio que sirvió para unir el género de Calderon con el que despues se adoptó imitado del teatro frances; y se fundan en el conato que puso en describir caractéres, que mejor pudieran llamarse caricaturas. Nosotros no lo creemos así, y tenemos á Cañizares por calderoniano puro. Su *Dómine Lucas*, su D. Lain de *los Hechizos de amor*, su D. Lorenzo del *Mas bobo sabe mas* no tienen sus tipos en el teatro frances, sino en el D. Toribio Quadrilleros de *Guardate del agua mansa* de Calderon, en *D. Lucas del Cigarral* de Rojas, y otros caractéres grotescos de nuestros antiguos dramáticos, que no derramaban la sátira cómica en una nacion pundonorosa y colérica, sobre personajes que pudieran tener retratos en la sociedad, sino sobre mamarrachos finjidos á placer.

Cañizares no es solo calderoniano, sino acaso el que imitó mejor la elocucion, el arte de versificar, y la disposicion de la fábula, que son propias del maestro. Es mas fácil y ménos artificioso en los versos, ménos decoroso en las sales, pero mas abundante. Sus comedias siempre interesan, siempre agradan por el continuo y no inverosímil movimiento de los personajes. Posee en sumo grado el arte de hacer reir, aun con desatinos y necedades, y no perdona ni á equivocos ni á conceptillos; pero injeridos de tal manera, que parecen el modo natural de hablar del interlocutor. Su diálogo es frecuentemente vivo y animado como el de Moreto. Ni tiene las intenciones dramáticas de este, ni la sal picante de Tirso, ni las combinaciones injeniosas de Calderon, ni las gracias naturales de Lope. Pero su objeto es hacer reir, y lo logra como ninguno. ¿Quién puede refrenar la risa cuando vé á D. Lucas llevar por peto á un desafio el árbol genealójico de su familia: al mayorazgo de Granada deletrear mascullando el billete que ha sorprendido á su mujer, ó á D. Policarpo de Lara espresar su necia pasion á la ilustre fregona?

Sus comedias de figuron, que son las que mas fama le han granjeado, son por lo regular de capa y espada, como las de Calderon y Moreto; pero hay en ellas un personaje ideal, necio, malicioso, estrafalario y botarate, destinado á hacer reir al auditorio, á ser el juguete y la burla de los demas, y á tener sin embargo una parte activa en el enlace y desenlace de la fábula. Calderon, Rojas y Moreto presentaron cada uno un carác-

ter de esta especie; pero Cañizares supo diversificar esta figura, y conservando el fondo de sus cualidades aparentes, á saber, la estravagancia del lenguaje y de las ideas, variar sus sentimientos morales y su capacidad intelectual.

El Dómine Lucas es un estudianton ridículo y pedante, infatuado de su nobleza; pero D. Cosme de Anzures de *Yo me entiendo y Dios me entiende*, encierra bajo espresiones y modales estrafalarios, valor, sentimientos nobles, muy buen juicio y no poca astucia.

D. Policarpo de Lara es un jóven mal educado, incapaz de honor, de valor, ni de delicadeza en el amor; pero el D. Lorenzo del *Mas bobo sabe mas*, mayorazgo travieso y botarate, despierta de su larga infancia, apénas siente el aguijon de la injuria y teme perder el amor de su esposa.

El D. Lain del *Músico por amor*, es un animal avaro, gloton y descortès: el D. Gerónimo Retuerta de una comedia, cuyo título es *Allá vá ese disparate*, pertenece á la misma especie, y solo se diferencia en los incidentes de la fábula. *El baron del Pinel* solo se diferencia de los dos en su ridículo orgullo aristocrático, y en su desatinado amor á una mujer casada, con el que estuvo á pique de arruinarse á sí mismo y á una familia distinguida.

Al lado de los caractéres de figuron se ven otros no tan recargados, aunque tambien ridículos, dibujados con felicidad. En *la ilustre Fregona* introduce una dama pedante y culta, imitada visiblemente de la Doña Beatriz de Calderon en *No hay burlas con el amor*. Tambien es pedante, y ademas poeta, el D. Periquito de *Allá va ese disparate*. El tio del *Dómine Lucas* es un abogado que apénas sabe hablar otro idioma que el de la curia y enamora en términos de proceso. Es ademas fanático por la nobleza; y hay en Madrid una tradiccion de que fué personaje verdadero, y que Cañizares lo sacó al teatro por complacer á amigos poderosos, alegres y mal intencionados. En la misma comedia hay una Doña Melchora, tonta, mas tan aficionada al matrimonio, que conduce á la par dos intrigas amorosas para *hacerse poderosa*, segun ella dice, logrando dos casamientos. En *el Músico por amor* se introduce una santurrona, capaz de amor, de celos y de ira.

Otras comedias tiene Cañizares que sin ser de figuron, describen un carácter. En *Las cuentas del gran Capitan* este héroe y su amigo Diego de Paredes hablan como dos españoles militares del siglo XVI, llenos de bizarría, de valor y de gracia. *El guapo Julian Romero* y su dama imitan el lenguaje y el arrojo de los valentones. No hablamos de la *heróica Antonia Garcia*, que no es mas que un robo hecho al insigne Tirso de Molina.

Pero el carácter que Cañizares no robó á nadie, y que está perfectamente descrito, es el de *El Picarillo en España*. Federico Bracamonte, proscrito por el rey D. Juan II, se introduce en su corte como un soldado de fortuna, se hace amigo del condestable D. Alvaro, imita con sal y sin afectacion los modales de palacio, enamora y cela sin renunciar al título de pícaro que se habia dado á sí mismo, hasta que en fin, libertando al rey de una violencia, se descubre y obtiene su perdon. No dudamos en designar esta comedia como una de las mejores de Cañizares.

ARTÍCULO II.

CONCLUIRÉMOS la enumeracion de los dramas de carácter de Cañizares con la *Vida del gran Tacaño*, llena de movimiento y de intriga: los diálogos son graciosísimos, y las astucias para robar bien urdidas y ejecutadas. Muchos de los incidentes son tomados de la novela satírica de Quevedo que tiene el mismo título. Las dos damas burladas por los rateros no pertenecen ya á la escuela de Calderon: son codiciosas é incapaces de amor; porque la una es imbécil, y la otra no ama en el mundo mas que á su perrita Tisbe, cuyo robo es uno de los incidentes mas cómicos de la pieza.

En cuanto á las comedias heróicas, en que procura imitar el sistema de Calderon, las mas dignas de aprecio por el buen estilo, la versificacion y la gravedad de la sentencia, son *Tambien por la voz hay dicha*, en que imitó *el Alcaide de sí mismo* de su modelo, y *Por acrisolar su honor, competidor hijo y padre*. Esta última puede considerarse como

la segunda parte de *la desdichada Estefanía* de Velez de Guevara. Un hijo de Fernan Ruiz de Castro y de esta infeliz víctima de los celos, se presenta á sostener contra su padre en desafío público la inocencia de su madre.

Cañizares no era aficionado al género trájico. Sin embargo en *el Sacrificio de Ifigenia* tiene buenos versos y situaciones interesantes: mas ninguna tomada de la Ifigenia de Racine. Mientras no parezca la que con el mismo título escribió Calderon, no se podrá decir si Cañizares le robó mucho ó poco. Nosotros nos inclinamos á lo primero, porque muchos de los versos nos han parecido del mismo Calderon, como estos de Aquiles, que resuelto á defender á Ifigenia contra Agamenon, contra Grecia y contra los dioses, dice á sus soldados:

«Que á mi real tienda lleveis,
banderas tendidas, armas
en mano, tambor batiente,
formados como en batalla,
á la reina mi señora,
y á la que ya coronada
por esposa de su rey,
besará los pies Tesalia:
mientras el resto de toda
esa femenil bastarda
multitud, pues muda sufre
como relijion la infamia,
yo solo defiendo el paso.»

ó estos de Agamenon:

«El orbe que oyó el estruendo
de las trompas y las cajas,
ya de aquel susto primero
convalece en la tardanza;
juzgando, ó que es guerra injusta
la que tierra, viento y agua
resisten, ó que el temor
de no conseguir la hazaña
es rémora á nuestro impulso,
es remo á nuestra venganza.»

Si estos versos son verdaderamente de Cañizares, debe confesarse que ninguno ha sido tan feliz como él en imitar á Calderon.

Citemos algunos pasajes del género propiamente suyo, que era el grotesco. El Dómine Lucas en la esposicion de la comedia de su nombre, dice á D. Enrique, su amigo y conocido antiguo:

«Yo en la montaña
tengo una bonita hacienda,
á Dios gracias, que un abuelo,
mi deudo por línea recta,
fundó ciento y dos mil años
ántes que Cristo naciera.
............Dejóme
con calidad esa renta
de que entre á gozarla yo
desde el dia en que me muera.

D. Enrique. ¿Desde que os murais? pues muerto
de qué os sirve?

D. Lucas. Tengan cuenta.
pues ¿cómo quereis que mande
que viva un hombre con ella,

si es hacienda de montaña
que hincha, pero no sustenta?

D. Enrique. ¿Pues cuanto es?

D. Lucas. Doce ducados.
y tiene un censo de treinta.

....

El caso es que mi nobleza
tan antigua que á diez millas,
huele á lo rancio que apesta,
no permite que me entregue
todo entero á quien no sepa
que es mujer tan recatada,
tan mirada, tan atenta,
tan noble y tan tarantan....

D. Enrique. ¿Qué es tarantan?

D. Lucas. Es discreta
frase con que yo me esplico
dando á entender que quisiera
mujer que no se asustara
de cajas ni de trompetas etc.

En el *Músico por amor* D. Lain, viendo á D. Cárlos, hijo de su amigo, dice:

D. Carlitos mio,
abrazadme, apretujadme,
oprimidme, deshacedme,
que sois una viva imájen
de vuestro padre: no he visto
semejanza semejante.»

Y despues

«¿A qué pensais que he venido
con todos mis alifafes
y esta cara de mastin?

Cárlos. ¿A qué es?

Lain. A medio casarme.

Cárlos. Estraña funcion será
boda tratada á mitades.

Lain. Tengo aquí un correspondiente,
que giramos los caudales
igualmente: y entre algunos
cambios que hay de parte á parte,
á letra sin ver, queria
una hija suya encajarme.
Yo, que para aceptar una
de ciento y cincuenta reales,
la doy ochocientas vueltas
y pillo la mosca antes,
vengo á ver el dote, que es
en lo que habrá que repase:
que no hay rostro que sea feo,
como un talego le lave.»

En *Yo me entiendo y Dios me entiende* entran de noche el rey D. Pedro y su confidente D. Álvaro en casa de D. Cosme, á enamorar á su futura esposa. D. Cosme encuentra con ellos á oscuras, y les oye hablar, sin conocerlos, de un *risco* y de un *mármol* que no pueden ablandar ni contrastar y él dice para sí:

«¿Qué cosa en mi casa hay dura,
que estos quieren madurarme?

y despues, conociendo al rey,

«Honras me trae
el rey que á vencer durezas
viene á mi casa?»

ARTÍCULO III.

VEAMOS de qué manera forma los diálogos Cañizares en materias algo mas elevadas. Una mujer dá la siguiente queja al gran Capitan:

«Señor, aqui hay un soldado
que la palabra me ha dado
de casamiento.
Gonzalo. Pasad
adelante.
Mujer. En fuerza de esto
á mi obsequio le admití.
Gonzalo. Y ¿es español?
Mujer. Señor, sí.
Gonzalo. Y ¿os engañó? Acabad presto.
Mujer. Tarda en casarse, y apura
mi tolerancia.
Gonzalo. Señora,
¿con eso venís ahora?
pues acaso ¿soy yo el cura?
Mujer. Sois el virey, y él está
en vuestra guardia.
Gonzalo. ¿Si á fé?
Pues yo le arcabuceаré
y despues se casará.
Mujer. ¿Matarle? ¿por qué, señor?
Gonzalo. ¿No decis que os ha engañado?
Mujer. No señor; que él no ha tocado
al sagrado de mi honor:
solo el casarse ha ofrecido.
Gonzalo. Hablárais para mañana;
pues pasósele la gana
de ser ya vuestro marido.
¿Qué le he de hacer en rigor?
pues yo bien le puedo dar
órden para pelear,
no para tener amor.»

El mismo Gonzalo de Córdoba dice á su sobrino, que andaba entretenido en amores, y con rivales:

«Pues D. Juan,
¿vos aquí?
Juan. Señor, estaba...
Gonzalo. Divirtiéndoos, ¿no es verdad?
aunque yo sienta la falta.

Juan.	Señor...
Gonzalo.	Ved en lo que andais,
	que sois mi sangre.
Juan.	¿Yo? en nada.
Gonzalo.	Cuidado con la cabeza,
	que os enterrarán si os matan. (*Vase.*)
Pelon.	*Eso yo me lo dijera,*
Juan.	Hoy, por lo que ahora os contaba,
	he tenido una pendencia.
Garcia de Paredes.	¿Y estabais solo?
Juan.	Llevaba
	á Pelon.
García.	¡Buenas pechugas
	de gallinas, si le asaran!

En el Picarillo en España hay el diálogo siguiente imitando el estilo de los amorios de palacio:

Leonor.	He oido vuestra manía,
	y mi condicion me llama
	á gustar mucho....
Federico.	¿De qué?
Leonor.	De gentes extraordinarias.
Federico.	Pues ninguno le es, señora,
	mas que yo.
Leonor.	¡Qué libre que habla!
	.....................¿y teneis muchas
	habilidades?
Federico.	No faltan.
Leonor.	¿Cantar, danzar y tañer?
Federico.	La voz hoy, señora, es mala:
	pero muchas malas voces,
	andando el tiempo, se aclaran.
Leonor.	¿Ya empezais como en misterio
	á esplicaros?
Federico.	Linda gracia:
	pues si entro desde hoy á andar
	en terreros y antesalas,
	¿no quereis gaste conceptos,
	preludios y estravagancias?
Leonor.	¡Jesus! gustaré de vos
	muchísimo yo...»

Y en el acto segundo volviendo á encontrarse, dice:

Leonor.	«Ruido sintió la reina
	en esta cuadra, y á efecto
	de saber lo que es me envia,
Federico.	Yo bien decíroslo puedo:
	pero no puedo decirlo.
Leonor.	Esa implicacion no entiendo.
	....
	¿qué he de decir á la reina?
Federico.	Que aqui ha pasado un suceso,
	y á un pícaro se ha fiado
	que sabe guardar secreto.
Leonor.	¿En todo?

Federico. En todo, señora:
y aun hasta en estar sirviendo,
pues sirvo sin esperanza.
Leonor. Mucho estar de prisa siento.
Federico. ¿Por qué?
Leonor. Porque os respondiera,
que si sois pícaro, eso
de servir por servir solo
sin que lo sepa el deseo,
lo dejeis para quien sea
pícaro mas caballero.
Federico. Mirad que me habeis picado,
que yo tambien puedo serlo.
....
Leonor. Pícaro sois, bien decis.
Federico. Pues ya me ireis conociendo,
y vereis que es mas en mí
que lo pícaro, lo necio.
....
Leonor. Pícaro sois, pero sois
muy cortés y muy discreto.
Federico. Agradezco la ironía,
perdonad si la penetro.
Leonor. Ya hablarémos.
Federico. ¿Por qué no?
Leonor. Sois gracioso.
Federico. Yo lo creo.
Leonor. A Dios.
Federico. El vaya con vos.
Leonor. ¿Qué hay en este hombre encubierto (*Aparte.*)
que dice lo que él recata?
Mas yo ¿para qué deseo
inquirirlo?—A Dios.
Federico. ¿Dos veces
os despedis?
Leonor. Es que quiero
que sintais el que me vaya.
Federico. ¿Pues para quedar muriendo
una vez no basta?»

Este diálogo es el tipo del *discretéo* entre damas y galanes de palacio, que habiendo empezado en el reinado de Felipe IV, llegó á su perfeccion en la rejencia de Mariana de Austria, y cuyas tradiciones se conservaban todavia en la epoca de Cañizares y de Zamora. El rendimiento en los caballeros, y el desden y la altivez en las damas, que ocultaban á veces bajo aquellas apariencias sentimientos mas tiernos, eran el alma de la conversacion fina en el siglo de Calderon.

ZAMORA.

ARTÍCULO I.

D. Antonio Zamora, gentil hombre de la casa de S. M. y oficial de la secretaría de Indias, fué uno de los últimos poetas cómicos de la escuela de Lope y Calderon, que la

acompañaron, por decirlo así, á su funeral á principios del siglo pasado. En el prólogo que escribió para el primer tomo de sus comedias, dejó consignada su fidelidad á las tradiciones de aquellos maestros, señaladamente del último: mas aunque él no lo hubiera espresamente dicho, se reconoce bastantemente tanto en la conducta de sus fábulas como en su elocucion, que para él no habia otro modelo que mereciese ser imitado sino el poeta favorecido de Felipe IV. No carece á la verdad de mérito en la disposicion é interés del plan ni en la viveza del diálogo, mas correcto en lo primero que Tirso y Lope, muy inferior á ambos en lo segundo, aunque no despreciable; pero su estilo es pobre, sin calor, amanerado, cuajado de metáforas gongorinas; en una palabra, no imitó en esta parte sino los defectos de Calderon ó de su siglo.

La dinastía austriaca había caido del trono, despues de una guerra cruel, con su rival la de Borbon; pero la variacion de familia real no causó mudanza alguna en las costumbres ni en las ideas ni en los sentimientos nacionales. El valor, el honor, el amor continuaban siendo las creencias y los sentimientos habituales de la nacion: y por consiguiente tanto en palacio como en la capital eran agradables todavia y se representaban con aplauso las comedias del siglo pasado. Zamora que puso en el teatro la historia de la sorpresa de Cremona, comedia visiblemente de circunstancias, la revistió con todos los lances de amor, celos y desafios que pudieran haberlo hecho Lope y Calderon: y lo mismo hizo en la *Poucella de Orleans*, tomada de la historia francesa, y que escribió probablemente por complacer á sus gefes. Lo mismo se nota en Cañizares, su coetáneo, mas independiente y que nunca trabajó piezas sobre los asuntos corrientes. Con mas genio cómico y mejor estilo conservó cuidadosamente en sus dramas el mundo caballeroso del siglo anterior.

Pero despues de estos dos injenios no volvió por mucho tiempo á aparecer en nuestra escena nada que anunciase el talento y la animacion de los tiempos de Lope, Molina, Calderon, Alarcon y Moreto. El teatro antiguo falleció: el nuevo aun no habia nacido; y si la memoria no nos es infiel, la Talía castellana yació en continuo letargo desde Cañizares hasta Moratin. Solo el *Mardoqueo* de Clímaco Salazar y la *Numancia destruida* de Ayala interrumpieron con algunas escenas tolerables y muchos buenos versos este largo sueño de la musa dramática. Solo puede atribuirse á la ausencia absoluta del genio: pues el pueblo no dejaba de concurrir con ansia á las monstruosidades estúpidas de Martinez y Camacho, de Moncin y de Rey, de Comella, Valladares y Zabala. Ademas, nuestros sentimientos é ideas no habian sufrido alteracion; porque aun no habiamos probado del árbol de la ciencia del bien y del mal, que nos mostró mas tarde la filosofía material del siglo XVIII.

Entre las composiciones de Zamora, las mas conocidas y populares son dos: *el hechizado por fuerza* y *el Convidado de piedra*. La primera es una imitacion ó un modelo, porque no sabemos lo que efectivamente fué, de aquellos caractéres grotescos, de aquellas caricaturas, á que acostumbró Cañizares á nuestro auditorio, y que no tenian otro objeto moral, ni aun dramatico, que el de hacer reir con los dislates y estravagancias de los protagonistas ridículos. El D. Claudio de Zamora es un clerizonte necio, ignorante, tacaño, apenas capaz de la primer tonsura que solicita, y que por no renunciar á una capellania miserable, deja de cumplir una promesa de casamiento que habia dado. Persuádenle á que en venganza la novia le ha hechizado, y que morirá sin remedio si no se casa. Todos los incidentes de la pieza están ligados á esta idea, que el autor desenvuelve con chiste y facilidad. Es una de las comedias españolas que hacen reir mas en la ejecucion. El espectador se presta á todo lo que se le dice por no perder la figura de D. Claudio que se introduce á escondidas en el cuarto de la hechicera, con una alcuza en la mano, para echar aceite en una lámpara, á cuya luz estaba ligada su vida segun las condiciones del encanto. ¿Quién ignora los célebres versos

Lámpara descomunal,
cuyo reflejo *civil* (1)

---

(1) Bajo, infame, perverso; tal es la significacion que tenia entónces el adjetivo *civil*.

me va á moco de candil
chupando el óleo vital,
en que he de vencer me fundo
tu traidor influjo avieso
velis, *nolis*: que para eso
hay alcuzas en el mundo.»

que pronunciaba siempre el actor temblándole la mano, de miedo de apagar la luz, y oyéndose los golpecitos que daba la alcuza contra la lámpara?

«........Esta es
de Lucigüela sin fé,
D. Claudio, la habitacion.
Claudio. ¡Válgame Dios! que mansion
tan como qué se yo qué! (1)
..........Lindo retablo
el de esta figura es:
yo conozco un ginoves (2)
que se parece á este diablo.
Una danza aquí se alcanza
á ver, aunque no muy bien,
de borricos: yo sé quien
pudiera entrar en la danza.»

El carácter miserable de D. Claudio se pinta al tiempo de tomar la cuenta al vejete que tiene por criado.

Pinchaubas. Cuatro cuartos de una carta.
Claudio. No entiendo de esas; ¿pues tengo
yo de poner de mi casa
el que al otro se le antoje
darme desde allá las pascuas?»

Enfadado despues con el criado le insulta;

Claudio. Es un sison;
y á no tener esas canas
hiciera que le bajasen
al calabozo del agua.
Pinchaubas. Nadie de los que he servido
me ha dicho tales palabras.
Claudio. Pues yo soy uno, y las digo.
Pinchaubas. Usté, si de mí se enfada
me ajuste la cuenta.
Claudio. Nolo.
Pinchaubas. Y en pagándome...
Claudio. No hay blanca.
Pinchaubas. Me iré con Dios.
Claudio. ¿Quién le ha dicho
que gusta Dios de fantasmas?

Ya puede conocerse por estas muestras la especie de ridículo que empleó Zamora,

---

(1) Verso de rarísima construccion; pero muy propio del personaje en cuya boca se pone.
(2) Parece que continuaban los ginoveses siendo asentistas.

mas dirijido á entretener con bufonadas que á satirizar. El criado, confidente de Don Claudio, pidiéndole este que le diese entrada en el aposento de la hechicera, le dice:

	«.........Cuanto puedo
	hacer si á tanto te arrojas,
	es darte la llave y una
	reliquia maravillosa.
Claudio.	¿Qué reliquia es?
Picatoste.	Un hueso
	del catalan Serrallonga.
Claudio.	¡Santo mio!

Dando cuenta de su enfermedad á un doctor, dice que siente «*un lapsus linguæ* en el bazo:» espresion que ha quedado como proverbial entre los graciosos y decidores: Quiere comer contra el órden del médico.

Doctor.	Sosegaos:
	y pues el hambre os irrita
	concertémonos.
Claudio.	¿En cuánto?
Doctor.	En alguna conservilla,
	agua y chocolate.
Claudio.	¡Corcho!
Doctor.	Pues sean dos higadillas
	de pollo,
Claudio.	¡Poca manteca!
Doctor.	Pues ¿qué quereis?
Claudio.	Carne frita,
	y alborotaré la casa
	si me bajan de dos libras.»

Encontrando despues con la supuesta hechicera la coje del brazo. Ella grita:

	«¡Que me mata!
Claudio.	No hare mas
	que romperte una costilla.»

ARTÍCULO II.

EL *Convidado de piedra* es la misma fábula que creó Tirso de Molina, que arreglaron á las formas del teatro frances Tomas Corneille y Moliere, y que reproducida en todas partes como drama, como ópera ó como baile pantomímico, ha probado á la Europa, que el genio español, incorrecto si se quiere y poco dócil á las leyes del buen gusto, poseia en el siglo XVII el instinto teatral, es decir, los medios de interesar vivamente y conmover los ánimos con caractéres y cuadros orijinales. Voltaire no sabia esplicarse á sí mismo por qué motivo interesaba la accion de esta pieza, y lo atribuia al movimiento escénico *(au fracas de theatre)* que reina en toda la fábula. Es muy estraño que aquel hombre tan hábil en literatura atribuyese á una causa tan pequeña, y que se halla en muchas composiciones sin celebridad, un efecto tan grande. El autor de *Orestes* no advirtió que en el drama de Tirso de Molina se representaba nada ménos que el principio de la *expiacion*, tan universal al género humano, tan simpático con todos los sentimientos del corazon, tan útil para amedrentar al malvado, tan necesario para retener al justo.

De ahí nace todo el efecto dramático de esta pieza. Satisface la primera necesidad de nuestra alma: porque nos muestra un órden de cosas en que la maldad recibirá su cas-

tigo, y lo recibirá de una manera análoga á la culpa. ¿Cómo no ha de interesar al hombre ver á un poder invisible y misterioso empleado en restablecer por medio de la pena el desórden que causó el delito? D. Juan Tenorio muriendo á manos de la estatua, erijida á la memoria del que quiso deshonrar, y del que injurió despues de haberle dado la muerte, es la imájen del malvado, endurecido en el crimen y en los vicios, que habiendo burlado la justicia humana, no se escapará de la divina.

La comedia de Tirso de Molina, aunque fué el orijinal de que despues se sacaron tantas copias, no podia ya representarse en nuestro teatro. Aunque se prescindiese de la irregularidad de la accion, y de la falta absoluta de unidad en el plan, no podia ya tolerarse, en tiempo de Zamora, la excesiva licencia en los lances y en la elocucion que afeaba el drama de Tirso. Nuestro autor se propuso reducirlo á formas mas decentes y á una accion mejor conducida, y felizmente lo consiguió sin debilitar la perversidad ideal del protagonista ni disminuir el interes del último acto. En lugar de las escenas resvaladizas de la pescadora y de la aldeana que burló D. Juan, introduce otros amoríos cuya inmoralidad es ménos culpable, y añade al carácter de *burlador* los rasgos de pendenciero y amigo de buscar los peligros. Hablando con su criado de Doña Beatriz, á quien ha burlado, dice así:

«y en cuanto á que salga
el hermano á la defensa
de su honor, si acaso alcanza
á saber, que como á todas
di dado falso á su hermana,
¿qué negocio? Pues acaso,
porque es de los que recalcan
las jotas, y tuvo en Cádiz
el barco de la aduana,
¿no sabré yo, sin traer
estoque de mas de marca,
la valona de muzeta
y el sombrero de antipara,
darle con mis manos limpias
muchísimas cuchilladas?»

En Tirso de Molina la estatua no pronuncia mas palabras que las necesarias para cumplir el órden de la providencia. En Zamora dá consejos á D. Juan: y la escena en que le mata, es mas animada, mas terrible que en el orijinal. Tambien es mas interesante el protagonista por el valor á toda prueba que puso en él el nuevo autor. Arremete á los peligros, sale al desafio con su contrario, no obedece la voz del rey que manda cesar el combate, y se niega á dejarse prender aun del mismo rey. En esta situacion dice:

«De espada y rodela armado
de vos me hallo perseguido:
y si una esgrimo atrevido
de otra me valgo templado.
Si al que pretendiere osado
prenderme, con una ofendo,
con otra de vos pretendo
librarme; pues en mi brazo,
cuando con este amenazo,
con estotra me defiendo.
Á otros amaga, no á vos,
arma que ofensiva es:
y con vos habla despues
la que cabe entre los dos.
Detras de ella, vive Dios,

mil pedazos me han de hacer,
antes que consigais ver
que acabando de reñir,
pude sin armas salir
de donde vine á vencer.»

Ni el lenguaje ni la versificacion de este trozo son despreciables. Si á esto se junta el acto de disponer la accion con bastante interés, se verá que Zamora, aunque no pueda compararse con nuestros principales poetas cómicos, merece sin embargo un lugar distinguido entre los del segundo órden.

Otra de sus comedias, *D. Domingo de D. Blas*, pertenece á la misma clase de caricaturas que el *Hechizado por fuerza*; pero este papel de figuron es de otra especie, y se parece mas al D. Cosme de la comedia *Yo me entiendo y Dios me entiende* de Cañizares. D. Domingo, caballero, valiente, leal y capaz de arrostrar una injusta persecucion, por no faltar á lo que debe á su rey, es sin embargo estravagante en su lenguaje y en sus modales, siendo su mania principal buscar en todas las cosas su comodidad. Va á dar una música á su dama en litera: quire reñir un desafio, sentado en una silla: trata con su ma cortesía á su barbero, porque no se vengue

«Con la navaja en la mano.»

en fin, lleva en el cuerpo de su criado á todas partes los utensilios necesarios para improvisar una cena. Esta figura está bien descrita, y no dudamos que produciria efecto agradable en el teatro.

Sin embargo, no ha tenido esta felicidad la comedia de Zamora, y lo atribuimos á una gran falta que cometió el autor, imperdonable todavia en su tiempo: y fué faltar al decoro y á las ideas caballerescas. Hay en su drama un personaje, llamado D. Beltran de Alfaro, caballero distinguido de Leon, escaso de bienes de fortuna, pero que sabia suplir esta falta con travesuras no tolerables ni aun en un caballero de industria; pues no contento con valerse de artificios para apoderarse de una sortija que pertenecia á una prima de su dama, y de su relox de D. Domingo, forma el proyecto de robar á su suegro. Semejantes gracias se alejan ya del género cómico y se aproximan al patibulario. Lo peor es que en el drama pasan por gracias: y el susodicho D. Beltran, mitad caballero y valiente, y mitad bufon y rufian, es una especie de medio gracioso, lo que no le impide casar con la hija de un señor muy ilustre, la cual á pesar de que no desconoce sus defectos y juegos de manos, no por eso deja de amarle: lo que es otra falta contra el decoro teatral. No lo es ménos el amor de Doña Constanza á D. Domingo, que empezó por el interes, y acabó por una verdadera aficion.

Estas combinaciones dramáticas debieron escandalizar á un auditorio acostumbrado á no ver mezclarse en los caractéres de los caballeros y damas ninguna pasion baja y ruin. Nosotros creemos que hacian muy bien los espectadores en tener esa delicadeza, y que nada se perderia en que ahora se imitase su ejemplo. Pueden pintarse los grandes crímines, orijinados de grandes pasiones; sirven para aterrar y escarmentar. El hombre vil no produce mas efecto que asco y desprecio. La vista de un leon nos atemoriza, mas nos agrada; y apartamos de un escuerzo los ojos.

ARTÍCULO III.

ZAMORA no cultivó la comedia de intriga ó de capa y espada. Los sentimientos amorosos se hallan en su teatro puestos en boca de príncipes de Epiro. Acaya, Chipre y otros paises griegos; en una sola, *Siempre hay que envidiar amando*, introdujo los pastores de la Arcadia. Pero bajo todos estos disfraces siempre se encubren los galanes y damas de Calderon, aunque mas exajerados y alambicados que en este insigne poeta: y si bien acertó en algunas de estas piezas á dar interes á su fábula, insisten siempre sobre fundamentos tan débiles, que el lector se indigna al llegar á la catástrofe de ha-

ber tenido por tanto tiempo suspensa la imajinacion. ¿Quién ha de sufrir, por ejemplo, que en la comedia de *Castigando premia amor* se le presenten mil lances de amor y de celos, nacidos de equivocaciones, y fundados todos en un oráculo de Minerva, que no es conocido hasta el fin de la pieza? En la de *Amar es saber vencer*, el pintor Protógenes, para triunfar del rey Nicanor y defender contra él á Tebas, pinta el retrato de la dama del rey en una pared que era necesario derribar para invadir la plaza; y la ciudad de Cadmo se salvó porque no quiso romper un amante el retrato de una hermosura.

Concluirémos el exámen de Zamora con el de su elocucion, ya gongorina cuando quiere elevarse, ya cuajada de equívocos y de pensamientos afectados cuando quiere mostrar injenio. Por mas sencillo que sea un concepto, como él no lo diga de una manera algo oscura, no está contento. Pueden servir de tipo de su estilo estos cuatro versos, que canta el coro celebrando las bodas de Deífobo y Dorinda en la pastoral *Siempre hay que envidiar amando.*

«Pues ya diste la herida, hijo de Vénus,
rompa la cuerda tu apacible estrago;
y sirva de coyunda en la guirnalda
el que sirvió de víbora en el arco.»

El pensamiento es claro: mas está espresado de tal manera que se necesita un comentador para entenderlo. ¿Quién sirvió de víbora en el arco, la flecha ó la cuerda? Parece que esta segunda, pues es la única que puede servir de coyunda en la guirnalda nupcial. Y si la rompe el amor, ¿cómo ha de servir de coyunda? Y ¿cómo un estrago, apacible ó no apacible, rompe una cuerda? No carecia Zamora de facilidad para versificar; pero el furor de parecer profundo le hace ser trivialmente confuso. ¿Cuánto mejor hubiera sido decir sencillamente, *convierte la cuerda de tu arco en guirnaldas* para adornar las víctimas que has herido?

Un pastor, que se habia guardado mucho tiempo de los peligros del amor, se halla en un instante enamorado y celoso, y esclama;

«No, amor, no ha de ser: y pues
á los muros que al labrarse
gastó mi razon un siglo
ha abierto brecha un instante,
por la boca de la herida
respiraré los volcanes
del pecho, en cuyo alquitran
aun se hará pólvora el aire.
Muerte ó favor pido á amor,
que estoy celoso, y no cabe
mas bien que favor ó muerte:
pues si con celos no saben
morir los hombres, ¿de qué
les sirve el nacer mortales?»

No nos disgusta esta última hipérbole para ponderar la fuerza de los celos; pues aunque el pensamiento está expresado de una manera injeniosa, ya hemos dicho otras veces que nunca el delirio es mayor que cuando raciocina; pero la *brecha*, practicada en los muros que tardó la razon un siglo en labrar, transformada en *herida* por donde respira el *alquitran* del pecho que convierte el aire en pólvora, ni es hipérbole, ni es raciocinio, ni es delirio de la pasion, sino del talento sin gusto ni freno.

Talento, sí: Zamora lo tenia, como lo manifiesta algunas veces cuando quiere ser natural sin dejar de ser poético. Una dama, animando á un amante tímido, le dice:

«No tanto desconfies
de amor, que tal vez herido
de los embates del golfo

se deja mellar un risco.»

Un célebre pintor, contra quien está airado su rey, le suplica así:

«..........Mira
que es de príncipes invictos
alentar, no destruir
los genios, que de su siglo
pueden ser vanidad.»

Una princesa habla así al héroe que ama, al volver de un combate:

«Mirándoos teñido en sangre
de enemigos, y que adorne
la frente bruñido el yelmo
la mano airado el estoque, etc.

En una cancion pinta así al amor:

¡Ay amado dolor! ¡ay dulce hechizo!
¿Cómo pareces dicha, si eres peligro?

Y en otra parte,

«Descuidado pescador,
dá al piélago tu barquilla;
que anda el amor en la orilla,
y ménos peligro es el mar que el amor.»

Los siguientes versos tienen el verdadero tono de la poesía lírica.

«Ya sacudiendo baja
la noche perezosa
de su negro cabello
las encrespadas ondas.
Del silencioso sueño
en la apacible copa
brinda al orbe el halago
de su letal ponzoña.

Concluirémos estas muestras del estilo de Zamora, cuando abandona el pícaro gusto de su tiempo, con el siguiente himno de la comedia *Castigando premia amor*, dedicado á una hermosura, que veneraban los pastores como simulacro de Vénus.

«Nueva Vénus hermosa,
que hoy nos amaneciste,
con dos soles, que flechan
ardores apacibles:
De estos campos alegres
los tributos recibe,
y entre llamas de rosas,
incienso de jazmines,
las perlas y corales
de los mares admite,
que el alba en conchas pule,
y el sol en luces tiñe.
Halagüeñas las ninfas
la corona te ciñen
con el mirto que crece

junto al árbol de Alcides.
De verdores y *acentos*
el maridaje escriben
las aves con sus plumas
las ramas con matices.
Parece que te veo,
madre de amor, en Chipre,
envidiando la copia
su orijinal felice.»

LA ESCUELA DE COMELLA.

SABIDO es que cuando Luzan escribió su *Poética*, ó por mejor decir, tradujo en castellano la de Aristóteles, habia ya perecido el teatro del siglo XVII que creó Lope de Vega y perfeccionó Calderon. Por consiguiente sus doctrinas no hallaron oposicion alguna ni en teoría ni en práctica. Las costumbres de la nacion no eran ya las mismas. El amor no era tan exaltado, ni los celos tan furiosos, ni el respeto al bello sexo tan de obligacion. Ya no existian los mantos, á cuyo favor se disfrazaban las damas, ni las conversaciones nocturnas por las rejas de las casas y de los jardines, ni las músicas y cuchilladas en la calle, ni las tercerías de los lacayos; ni los demas usos en fin, que fueron para nuestros antiguos dramáticos fuentes fecundas de incidentes y situaciones. Una nueva sociedad nacia, semejante á la de Paris, con todas las ventajas é inconvenientes de una comunicacion mas libre, sin dejar de ser decente, entre los dos sexos, idólatra siempre del valor y del honor, pero que no creia ya ofendidos ni uno ni otro por las vicisitudes de las pasiones amorosas.

Hemos dicho esto, porque no se crea que Luzan destruyó con su libro nuestro antiguo teatro. Al contrario, lo escribió porque ya no existia. Cañizares, el mejor quizá de los imitadores de Calderon, le sepultó en su tumba á principios del siglo XVIII. Los principios del humanista fueron adoptados; porque eran conformes al giro que tomaban las costumbres. Es verdad que cuando se trató de ponerlos en práctica, Montiano en la trajedia y Moratin el padre en la comedia hicieron ensayos muy infelices. Iriarte y Forner compusieron despues algunas piezas, no mas que tolerables, hasta que apareció en la escena Moratin el hijo, que llevó á su mayor perfeccion nuestra *comedia clásica*; pero antes de él solo vivia el teatro español de traducciones del frances, entre las cuales hay muy pocas buenas, y de composiciones de una nueva especie, que trataremos de caracterizar si es posible.

Tales son los dramas de Comella que llegó á fundar una especie de escuela en el último tercio del siglo pasado y de todos sus imitadores, estigmatizados en la célebre pieza satírica del *Café* de Moratin.

Las obras maestras de este género son: *La Esclava del Negroponto*, *La Moscovita sensible*, *María Teresa de Austria*, *Federico II*, *Cárlos XII*, que volvieron loco al público, cuando se representaron por la primera vez. Sobre todo, el héroe de Prusia con su sombrero sobre las cejas, su caja de tabaco y sus chanzas á Quintus, era la delicia de los espectadores.

Estas composiciones tenian muy poca orijinalidad. El tipo de ellas era el melodrama frances. Habia siempre una familia virtuosa perseguida por la desgracia, la traicion y el hambre: hombres alevosos, de pasiones siniestras, y de corazon perverso y

rencoroso, dispuestos á hacer mal; y príncipes, que aunque se dejan engañar al principio con artificios, generalmente mal tejidos, al fin conocen la maldad cuando el diablo tira de la manta, y la castigan severamente.

En las comedias de costumbres y de intriga (porque tambien las produjo esta escuela) se nota la imitacion de nuestro teatro antiguo en cuanto á la aglomeracion de los incidentes, y la del teatro frances, por la observancia de las tres unidades. Pero ni consiguieron enlazar y desenlazar como Calderon, ni describir caractéres con la verdad y profundidad de Moliere.

No es ménos de notar la estravagancia de tomar casi siempre los argumentos de las novelas ó de las historias estranjeras. Acaso muchas veces no hicieron mas que traducir dramas del teatro frances, ingles, italiano y aleman, callando el hurto y vendiéndose por orijinales. Lo cierto es que los personajes que se presentaban en la escena, eran *Sinham*, *Fronswill*, *Mechtal*, *Wolf*, *Tremull*, *Obstemberg*, y otros nombres estranjeros de la misma calaña, que atormentaban las orejas españolas, y de los cuales no perdonaban los actores ni aun la mas despreciable consonante.

Este género hibrida, nacido de la pobreza ignorante que se dedicaba á surtir los teatros, es el peor de cuantos ha tolerado y aplaudido nuestro paciente pueblo, si se esceptúan los dramas románticos de la época actual. Comella, Zavala, Valladares, Rey, Martinez y consortes, sin instruccion, sin educacion literaria, y lo que es peor, sin genio, ni disposicion natural, nada podian hacer sino poner novelas ó gacetas en diálogos frios y sin animacion: ó cuando mas, zurcir perversamente lances de comedias españolas ó estranjeras. No hay que esperar en ellos sino caractéres atroces ó necios pintados con almagre, situaciones de indijencia, sentimientos vulgares y falta absoluta de invencion.

Al ménos el buen lenguaje ó los buenos versos pudieran disimular tantas faltas. Mas no hay nada de eso. Lo que mas desconocian aquellos hombres era el idioma castellano: y los versos que cita *Moratin* en el *Café*, de la comedia supuesta del *Cerco de Viena*, están mejor construidos que cuantos ha producido la escuela de Comella. El autor del *Viejo y la niña* no pudo imitar, por mas que lo solicitó, la frase llena de ripio, de bajeza, de impropiedad y de cacofonia de los dramaturgos que condenaba á la risa pública.

Y en cuanto á la versificacion, es siempre prima hermana de la frase. En mal hora D. Tomas Iriarte quiso, con la autoridad de Argensola, hacer de moda el estilo rastrero y copleril de versificar, que era el suyo, y sobre el cual rara vez acertó á elevarse. Al punto esta turba de reptiles del teatro, escudados con el dictámen de aquel humanista célebre y que merecia serlo, quemaron á Garcilaso, á Lope y á Calderon, é hicieron hablar á sus personajes el idioma de la conversacion mas familiar. A la verdad no fueron cultos, como Góngora ni equivoquistas, como Quevedo, ni disparatadamente hiperbólicos, como Montalvan y Monroy. Fueron cosa mucho peor; porque renunciaron no solo al injenio que brilla entre aquellos defectos, sino tambien al sentido comun, á la nobleza, á la animacion, á todas las dotes en fin que deben caracterizar el lenguaje de las musas.

Solo presentarémos una muestra de la manera de hablar y versificar de aquellos dramaturgos. En 1790 se representó en Madrid una comedia de intriga, intitulada *los tres Mellizos*, imitacion exajerada de los *Menechmos* de Plauto; pero no orijinal española, sino traduccion de algun teatro estranjero, que no se dijo al público cual era, aunque sospechamos que fuese el italiano. El traductor, que quiso guardar el anónimo con las siglas D. A. R. I., en una prevencion *al amigo lector*, que antecede á la pieza, nos dá este hermoso trozo de elocuencia:

«Solo pretendo enterarte de que este rato divertido de dos horas ha conseguido dos cosas particulares: la primera es haber entretenido al espectador sin una voz que le dañe ni al alma ni al cuerpo, que en acciones de esta clase se encuentran pocos; y la segunda un desengaño para que reconozca todo injenio que el que escribe hace lo ménos y el actor hace lo mas.» No sabemos que campea mas en este pasaje, ó la estupidez de los pensamientos, ó la bestialidad de la espresion, ó la falta de gramática, ó la vileza con que el autor mendicante adula á los cómicos que le daban de comer. Por si nada de esto se mostraba en prosa bastante claro, lo repite en los versos siguientes:

«A pesar de las críticas rajantes,
á pesar de escritores gali-hispanos,
y á pesar de malévolos pedantes,
y de otros enemigos inhumanos,
en *tres mellizos* tan estravagantes
han dado los actores (sin ser vanos)
á conocer que solo su destreza
dará accion é interés á cualquier pieza.»

Los *enemigos inhumanos* y el paréntesis *sin ser vanos* no se pagan con cuantos tronchazos se han tirado desde Adan acá. Obsérvese el talento con que se hace intervenir el honor nacional en la causa del autor, llamando *gali-hispanos* á los que le dirijan *críticas rajantes*.

Pues no son estos versos los peores que salieron de aquellas plumas de avestruz.

Lo repetimos. Nada es peor que la escuela de Comella, á no ser la que en el dia pugna por corromper los sentimientos humanos y la moral universal. Los intereses que esta ataca son aun mas importantes que los del buen gusto literario.

DE MORATIN.

ALGUNOS han censurado al padre de nuestra comedia clásica, de que toda su fuerza cómica está en el *lenguaje* y no en los *pensamientos*: todas sus gracias, dicen, consisten en los *oiga! pues ya*, y... y otras espresiones familiares, de que están llenas sus comedias. Hemos oido esta acusacion á personas muy instruidas, y que por otra parte no podian tener ningun motivo de odio ó de emulacion para formar un juicio tan severo.

Hay efectivamente, no un motivo, sino un pretesto para semejante acusacion; y es la superioridad de Moratin en el manejo del idioma. Lo ménos que podemos decir de él es que nadie le aventaja en las dotes del lenguaje, en la pureza, en la elegancia, en la correccion de la frase, en la sobriedad de los adornos. Asi no es mucho que se haya fijado la atencion sobre el excelente uso que supo hacer de las espresiones familiares del habla castellana, y desconocido la fuerza de sus combinaciones cómicas, que es la prenda principal en el género que escribió: mucho mas, cuando en ella es visiblemente inferior á Moliere, y por consiguiente á nuestro Moreto, el mas vigoroso de cuantos poetas cómicos han escrito.

Pero la perfeccion con que Moratin escribia el castellano, no es motivo para desconocer en él cualidades mas elevadas que las de un mero hablista. El juego dramático de sus comedias está lleno de vigor: y basta para demostrarlo la inevitable risa que bien representadas arrancan al espectador, el cual no se rie seguramente por los monosilabos arriba citados, ni por los demas donaires del lenguaje. Estos pueden contribuir á la viveza de la espresion; pero si el pensamiento no es cómico, todos los chistes del idioma no lo harán capaz de excitar la risa.

Hemos meditado muchas veces sobre lo que César llamó *vis comica*, y cuya falta censuró en Terencio llamándole *medio Menandro*. Nosotros traducimos aquella espresion latina por la de *fuerza ó vigor cómico*; pero se ha definido muy poco su naturaleza. Nos tomamos, pues, la libertad de exponer nuestras reflexiones en esta materia.

Como la poesia cómica tiene por objeto presentar los defectos y vicios de los hombres bajo el aspecto mas propio para que exciten nuestra risa, y nos corrijamos de ellos por el temor de excitar la ajena, parece que la fuerza cómica debe consistir esencial-

mente en el arte de buscar el punto de vista mas ridículo de las acciones y de los personajes viciosos. Ahora bien; si examinamos en general cuales son las cosas que excitan nuestra risa, veremos que en todas ellas entra como elemento esencial é imprescindible *la contradiccion*. Por ejemplo: nadie se rie del jornalero que va á su trabajo con un vestidillo pobre, mal calzado y la capa rota ó desmelenada; pero todos se reirán del jóven rico que se presente en el paseo ó en el baile con desaliño y sin la elegancia propia de su clase. La mesa humilde del artesano que reparte á sus hijos el mezquino sustento, adquirido con el sudor de su frente, lejos de ser ridícula, es respetable; pero ¿qué diríamos de un banquete, á que se hubiesen convidado personas de alta gerarquia, y que adoleciese de escasez, de malos manjares, de pérfidos vinos, ó de desabridos condimentos?

Y ¿cuál es la causa de la ridiculez en los dos casos que hemos citado? No otra sino la contradiccion entre la accion y el principio social que ha debido dirijirla. Donde no hay esta contradiccion, cesa la ridiculez.

Examínense una por una todas las comedias de Moliere, que es mirado con razon como el poeta cómico que ha desentrañado mas filosóficamente el ridículo de las acciones viciosas, y se verá que toda la ridiculez de sus personajes consiste en la contradiccion que hay entre lo que hacen, y lo que debian hacer, ó el fin que se proponen, ó lo que se debia esperar de ellos. El celoso, que á fuerza de precauciones y sospechas acelera el mismo mal que quiere evitar: el avaro que envia á la cocina á beber un vaso de agua á su hijo, acometido de un accidente: el cortesano que persigue al que ha censurado sus versos, despues de haberle pedido que los censure en toda libertad; en fin, las mujeres que renuncian á los hábitos y amabilidad de su sexo por merecer la ridícula fama de sabiondas, ¿qué son sino seres contradictorios? Y ¿existe una fuente mas copiosa de ridiculez que la inconsecuencia? Y ¿qué es la inconsecuencia sino una contradiccion?

El poeta, pues, que sepa describir las inconsecuencias de los vicios y defectos humanos, será verdaderamente cómico, y su vigor será tanto mayor, cuanto con mas claridad y enerjía presente estas contradicciones.

Admitido este principio, nos parece que seria injusto negarle á Moratin una gran dósis de fuerza cómica, ó un conocimiento bastante profundo del corazon y de la necedad de los hombres. ¿Quién no se rie de la sandez de D. Eleuterio en la *comedia nueva*, que busca como un medio de subsistencia lo que solo debe hacerse por los estímulos de la gloria, que carece de todo lo que es necesario para ser buen poeta dramático, que tiene para escribir sus composiciones el auxilio de su mujer, y que fia en las palabras y en el reloj de un pedante famélico y petardista? ¿Se podrá decir que solo los chistes del lenguaje son los que nos hacen reir en la representacion de esta pieza? No. La recta combinacion de los caractéres y de la fábula, dispuesta perfectamente para que resalte la necedad del protagonista y sea castigada, es lo que excita la risa del auditorio. Otro tanto podrémos decir de la *Mojigata*, en la cual ademas hay una intencion profunda, y tal, que (no tememos decirlo) no se hallará otra semejante en todo el teatro de Moliere. La virtuosa Ines queda por casar al fin de la comedia, y la hipócrita recibe la mano del esposo destinado á su prima. Pero este esposo es D. Claudio, hidalgote necio y contaminado con toda especie de vicios; así la justicia dramática exije que se le entregue la culpable, y que la inocente quede libre de su vínculo tan odioso.

El *Sí de las Niñas*, aunque tiene caractéres y costumbres muy bien retratados, no se presta tanto al ridículo. Las figuras de la niña y de su amante excitan interes y no risa. D. Diego resarce con su noble y pronta resolucion y con la dignidad de su estado que sabe sostener, la inconsecuencia de creer posible ser amado á su edad y de persuadirse á que el corazon de una jóven bella pudiera estar vacío y reservado para él. El único carácter ridículo de esta comedia es Doña Irene con sus tres maridos, con su parentela y con el furor de dominar las inclinaciones de su hija.

El *Sí de las Niñas* es mas bien una comedia de intriga que de carácter. D. Cárlos es un amante de Calderon, tal como lo puede sufrir el siglo presente. Al mismo tipo pertenece el Leonardo *del Baron*.

Una cosa muy notable en todas las producciones de Moratin, excepto la primera, es

que concluyen en una escena de ternura, mas propia del drama sentimental que de la comedia; pero traida con tanto arte, y tan bien preparada, que no se siente el tránsito del ridículo al serio, ni de la risa á las lágrimas. La razon y la virtud corrijen siempre en los dramas de este insigne poeta lo que han pecado el vicio y la locura. Así producen dos efectos morales: el de ridiculizar á los malos y necios, y el de hacer amables á los sensatos y virtuosos.

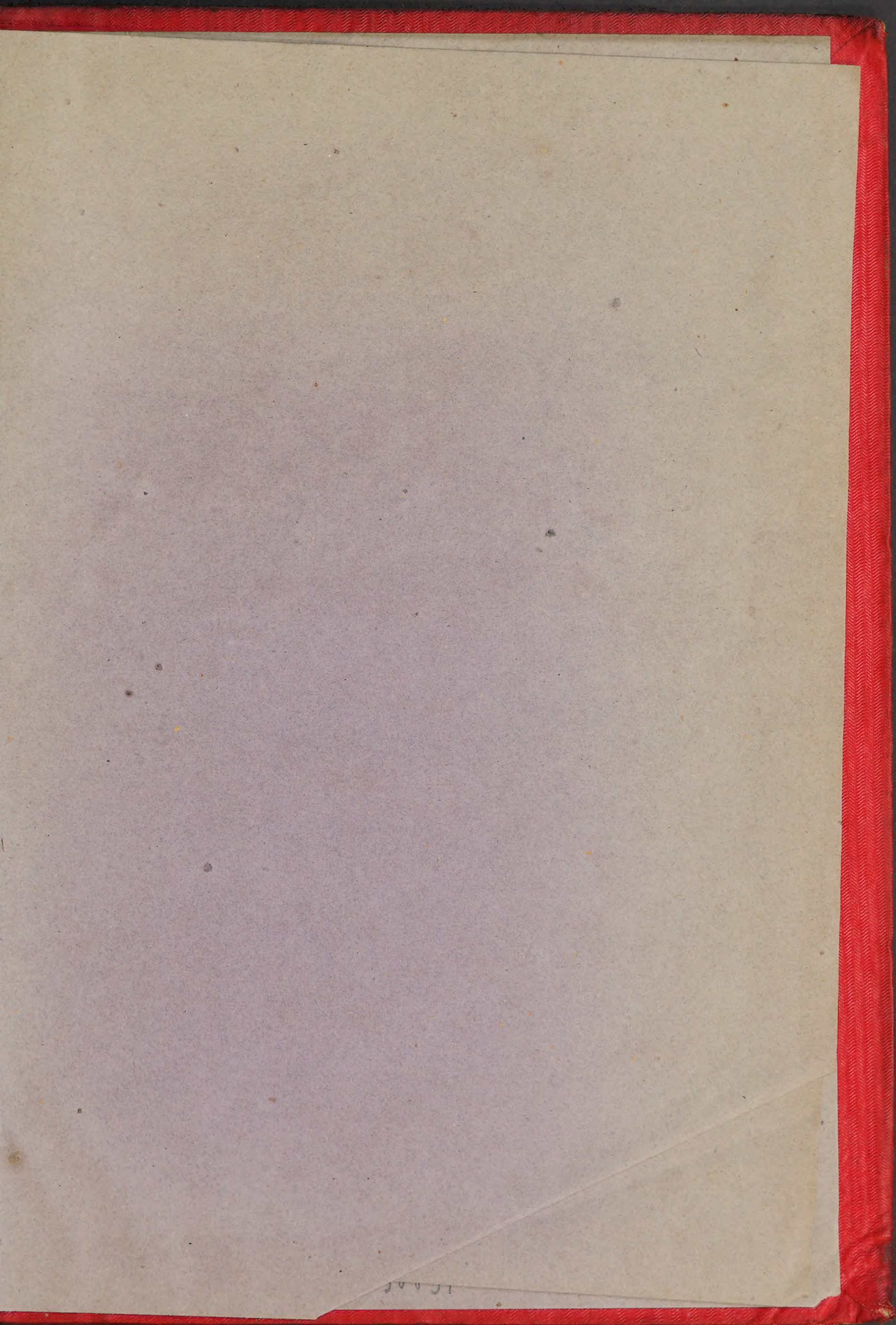
Las comedias de Moratin no se representan ya... tanto mejor: con eso las cojerá mas á deseo la generacion que empieza.



ÍNDICE.



Ewn Jerquem fr cd. —
1929/17.



2 tom. en 1 vol.
hezr.